

القراءة المتأنية
في عصر السرعة



ديفيد ميكيس

نقله إلى العربية
محيي الدين حميدي

العبيكان
Obeikan

stnetnoC fo elbaT

القراءة المتأنية في عصر السرعة

مكتبة الكندل العربية

ديفيد ميكيس

نقله إلى العربية

محيي الدين حميدي

eltiT lanigirO

egA deirruH a ni gnidaeR wolS

:rohtuA

scikiM divaD

3-72472-674-0-978 :13-NBSI egelloC dravraH

¡teertS nedraG 79 sserP ytisrevinU dravraH

(ASU) 02138 sttesuhcassaM ¡egdirbmaC

شركة العبيكان للتعليم، 1437هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

ميكيس، ديفيد

القراءة المتأنية في عصر السرعة./ ديفيد ميكيس؛ محيي الدين حميدي.

- الرياض 1437هـ

320 ºÕ 16.5* 24 سم

ردمك: 978 - 603 - 503 - 874 - 4

1 - القراءة - تعليم أ.حميدي، محيي الدين (مترجم)

È. العنوان

ديوي: 28,9 رقم الإيداع: 1437 / 1111

الطبعة العربية الأولى 1438هـ - 2017ã

الناشر للنشر

المملكة العربية السعودية - الرياض - المحمدية - طريق الأمير تركي بن عبدالعزيز الأول

هاتف: 4808654 فاكس: 4808095 Õ.È: 67622 الرياض 11517

موقعنا على الإنترنت

moc.gnihsilbupnakiebo.www

امتياز التوزيع شركة مكتبة

المملكة العربية السعودية - الرياض - المحمدية - طريق الأمير تركي بن عبدالعزيز الأول

هاتف: 4808654 - فاكس: 4889023 Õ. È: 62807 الرياض 11595

مراجعة وتدقيق

محمود محمد الوحيدي

مقدمة الناشر

إن أول آية أنزلت على نبينا صلى الله عليه وسلم: اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (1) خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (3) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ[العلق: 4 - 1]؛

وأقسم ربنا سبحانه وتعالى بالكتابة وأدواتها المحبرة والقلم، فقال سبحانه: اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ [القلم: 1]، وجاء في الأثر: «كن عالمًا أو متعلمًا، ولا تكن الثالثة فتهلك».

يقول مؤلف الكتاب: «فإذا ما تناولتَ هذا الكتاب، فأنت مولع بالقراءة مقدمًا، ولكن غالبًا لا يتوافر لديك الوقت الكافي لذلك؛ إذ تصبح القراءة، في أغلب الأحيان،

ولا سيما عند نهاية يوم مشحون بالعمل، مجرد تقليب لصفحات صحيفة النيويوركر من دون إنهاء أيٍّ من مقالاتها، أو مجرد إلقاء نظرة على الأخبار في الشبكة العنكبوتية، أو زيارة مواقع وسائل التواصل الاجتماعي. إن القراءة المتأنية هي الترياق لمثل أشكال التشتت هذه التي بدأت تمرضنا في

العصر الرقمي.

ليس هدفي إرهاقك ولا تملُّقك أو الدفع بك دفعًا لقراءة مزيد من الكتب، بل أريدك عوضًا عن ذلك أن تحصل على المزيد مما تقرأ، وإذا ما كنت تلقي بنظرة على هذا الكتاب، فإنك ترغب مسبقًا في الحصول على المزيد مما تقرأ، ويعني كذلك أنك ملتزم، ولديك الفرصة للارتقاء لمقتضيات ذلك الالتزام بتحسين الطريقة التي

تقرأ بها، وهو ما يجعل تجربتك مع الكتاب أكثر جدية واندماجًا، وبالتأكيد أكثر أناة.

إن الكيفية التي تقرأ بها أكثر أهمية بكثير من الكم الذي تقرؤه؛ فالكتاب الجيد هو الشيء الوحيد الذي سيعلمك كيفية القراءة بانتباه كامل، والتركيز على المتعة والفائدة العقلية؛ لأن المقالات الصحفية والتغريدات والمدونات لن تريك ما تدور القراءة حوله؛ الكتاب وحده هو الذي يمكنه فعل ذلك»(1).

وبالرغم من كل ما قاله المؤلف وتحدث عنه بين دفتي هذا الكتاب، فنحن كشركة العبيكان للتعليم لا يعني أننا نوافقه على كل ما يكتب . وإن كنا نتحرى الأمانة العلمية بالنقل والترجمة قدر الإمكان ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأن ما يرد في هذا الكتاب وغيره من كتبنا مما يخالف ديننا ومجتمعنا وقناعاتنا كوننا مسلمين وعربًا، لا يعني هذا أننا موافقون عليه وننشره دعمًا لفكرة المؤلف أو تبنيًا لقناعاته.

ومن هنا فإن قارئنا العربي لديه من الوعي والحكمة ما يميز به بين الغث والسمين، وما بين الطيب والخبيث، والحكمة هي ضالتنا، والصواب مطلبنا، والتطور والتقدم لأجيالنا هدفنا، ونحن نسعى لأن نقدم لهم كل ما يساعدهم على رسم أهدافهم، وشق طريقهم في الحياة على أسس علمية قويمة، ونهج سليم.

والله من وراء القصد...

القراءة المتأنية في عصر السرعة ص 8.

المقدمة

لماذا عليك قراءة كتاب، وهناك ملايين من الناس في العالم لا يجيدون القراءة؟ وحتى من بين أولئك الذين يجيدونها لا توجد سوى ثلة قليلة تقرأ كتبًا بانتظام؛ إذ من السهل تمضية اليوم (عندما لا تعمل، أو لا تقوم بالأعمال الرتيبة اليومية، ولا تتحدث مع الأصدقاء، ولا العائلة ولا زملاء العمل) بتصفح الإنترنت، وإلقاء نظرة سريعة على عناوين الأخبار الرئيسة، وتفحص بريدك الإلكتروني، فضلًا عن مشاهدة التلفاز وألعاب الفيديو. لا يمثل أي من تلك الأنشطة القراءة بالمعنى الذي أقصده؛ إذ إن تفحص البريد الإلكتروني أو قراءة رسالة نصية يختلف جوهريًّا عن نشاط القراءة كما سأصفه لك؛ فالقراءة حرفة وممارسة، وهدفي هو تزويدك بالأدوات التي تحتاج إليها لتصبح قارئًا أفضلَ.

إن القراءة بصورة أفضل تعني القراءة بصورة أكثر أناة، وثمة سبب وجيه للتأني؛ فكما أنه يوجد الطبخ المتأني، والتفكير المتأني، فبالتأكيد توجد القراءة المتأنية. وفي ردة فعل على الحركة المحمومة لعالمنا الذي يقوده الحاسب، بدأ الكُتَّاب الذين يكتبون عن القضايا الاجتماعية بتمجيد فضائل مقاربة أكثر تأملًا وتفاعلًا مع العديد من جوانب حياتنا، وليست القراءة استثناءً؛ إذ إن الأسرع ليس الأفضل دائمًا؛ فالقراءة لتحصيل المعلومة ليست مثل القراءة المتأنية العميقة؛ أي: القراءة من أجل المتعة والفهم، فالقراءة المتأنية دقيقة؛ لأنها مليئة بسرور غير متوقع.

فإذا ما تناولتَ هذا الكتاب، فأنت مولع بالقراءة مقدمًا، ولكن غالبًا لا يتوافر لديك الوقت الكافي لذلك؛ إذ تصبح القراءة، في أغلب الأحيان، ولا سيما عند نهاية

يوم مشحون بالعمل، مجرد تقليب لصفحات صحيفة النيويوركر من دون إنهاء أيٍّ من مقالاتها، أو مجرد إلقاء نظرة على الأخبار في الشبكة العنكبوتية، أو زيارة مواقع وسائل التواصل الاجتماعي. إن القراءة المتأنية هي الترياق لمثل أشكال التشتت هذه التي بدأت تمرضنا في
العصر الرقمي.

ليس هدفي إرهاقك ولا تملُّقك أو الدفع بك دفعًا لقراءة مزيد من الكتب، بل أريدك عوضًا عن ذلك أن تحصل على المزيد مما تقرأ، وإذا ما كنت تلقي بنظرة على هذا الكتاب، فإنك ترغب مسبقًا في الحصول على المزيد مما تقرأ، ويعني كذلك أنك ملتزم، ولديك الفرصة للارتقاء لمقتضيات ذلك الالتزام بتحسين الطريقة التي تقرأ بها، وهو ما يجعل تجربتك مع الكتاب أكثر جدية واندماجًا، وبالتأكيد أكثر أناة.

إن الكيفية التي تقرأ بها أكثر أهمية بكثير من الكم الذي تقرؤه؛ فالكتاب الجيد هو الشيء الوحيد الذي سيعلمك كيفية القراءة بانتباه كامل، والتركيز على المتعة والفائدة العقلية؛ لأن المقالات الصحفية والتغريدات والمدونات لن تريك ما تدور القراءة حوله؛ الكتاب وحده هو الذي يمكنه فعل ذلك.

إن الغوص في أغوار كتاب بحيث تستغرق فيه وتندمج وتهجر محيطك بسعادة، يتطلب بعض التحضيرات؛ فلكي تتمتع عليك معرفة ما تبحث عنه. وهدف القراءة المتأنية في عصر السرعة هو الأخذ بيدك نحو تحقيق متعة أكبر في القراءة من خلال بعض القواعد البسيطة، وبعض النقاشات الثرية للكتب المفضلة.

عندما تتمكَّن من القراءة المتأنية، فسيكون لديك مَلَكة آمنة مثيرة لا نهاية لها؛ إذ إن مواقفك من العالم واستجاباتك له ستتغير تغيرًا لم تكن لتتوقعه بتاتًا. لا يمكنني أن أعدك بأن القراءة المتأنية ستساعدك على أن تصبح شخصًا أفضلَ، أو أن تكسب مزيدًا من المال، أو أن تجد حبًّا حقيقيًّا، ولكن بدقَّةٍ، ستتحول، وستصبح حياتك أكثر متعة نتيجة لذلك. تخيل أنك لم تمارس تمارين رياضية من قبل مطلقًا، ثم أصبحت فجأة رياضيًّا ناجحًا تجري أميالًا عدة كل يوم؛ إن القراءة المتأنية تغير عقلك كما تغير التمارين الرياضية جسمك، وسينفتح أمامك عالم جديد بالكامل؛ ستشعر وتتصرف بصورة مختلفة؛ لأن الكتب ستصبح أكثر حياة وانفتاحًا لك.

القراءة المتأنية نظام نشط؛ فبقدر ما تستثمر فيه تجده أكثر قيمة وتشويقًا، وبقدر ما تقرأ بجدية ونشاط تكون الفرصة أكبر أن تميل إلى العودة إلى الكتب نفسها، معيدًا دراستها وتقييمها وتقييم نفسك أيضًا؛ فقد كتب وولت ويتمان أن «القراءة ليست صراعًا نصف نائم، بل هي صراع لاعب رياضي من الطراز الأول... إذ لا ينبغي للكتاب أن يكون ذلك الشيء الكامل، ولكن يجب على قارئ الكتاب أن يكون كذلك»، إذ إن القراءة بالطاقة الجادة التواقة التي ينصح بها ويتمان ستكملك،

وتجعلك أكثر كمالًا وقوة كما لا يمكن لأي

شيء آخر.

في القرن الحادي والعشرين عقبات أكثر مما عرفناه قبل ممارسة نوعِ القراءة التي أنصح بها في هذا الكتاب، وسواء أحببنا ذلك أم لا، فإن شبكة الإنترنت قد سببت ثورة في الطريقة التي نقرأ بها؛ إذ يتفق أصدقاء التقنية وأعداؤها أن علاقتنا بالكلمة المكتوبة قد تغيرت إلى الأبد، حتى إن المدمنين على الإنترنت غالبًا ما يقرون بإحباطهم مما يحدث عندما يكونون على اتصال بالشبكة؛ إذ يضيعون ساعات طويلة كل يوم بالتلهي، ولا يتعلمون إلا القليل مما لا يتجاوز بضع حقائق سرعان ما ينسونها.

سيعلِّم هذا الكتاب أيَّ شخصٍ مهتمٍّ كيف يمكنه أن يصبح قارئًا جيدًا يقظًا، متأنيًا، حتى في عصر الإنترنت؛ تشجع شبكة الإنترنت على القراءة الخفيفة؛ فبإمكاننا التصفح بسرعة، والاستخلاص العَجِل بحثًا عن الحكايات، إذ تشجعنا شبكة الإنترنت على استهلاك اللقيمات الصغيرة سهلة الهضم من الكلمات، أما القراءة المتأنية فتتطلب الوقت والممارسة. سيأخذ كتاب القراءة المتأنية في عصر السرعة بيد القراء نحو العادات الجديدة التي يحتاجون إلى تطويرها ليستخلصوا أكبر قدر من المعلومات من الكتب التي يقرؤونها. والمكافأة عظيمة؛ تتمثل بمعرفة الكثير عن العصور، فضلًا عن المتعة التي لا يمكن إلا للقراءة المتيقظة أن تقدمها.

يقدم هذا الكتاب إرشادًا للشخص المسرِع المثقل الذي يواجه (نصوصًا) طَوال الوقت؛ العديد من رسائل البريد الإلكتروني، والتغريدات، والأخبار القصيرة على الإنترنت، ولكنه يرغب في شيءٍ أكثر فائدة، شيءٍ لا يمكن إلا للقراءة المتأنية أن تحققه؛ إنه دليل صغير أتمنى أن تستخدمه في أكثر الطرق عملية؛ ذلك أنه يقدم

إرشادًا للقراء المحنكين الذين يرغبون في زيادة مهاراتهم، وكذلك لأولئك الذين فقدوا الممارسة. ربما لم تقرأ الكثير منذ أيام الكلية؛ ولكن ما زلت تلحظ باشتياق وحنين الروايات على رفوف مكتبتك التي تتذكرها من مقرراتك الدراسية المفضلة، وعندما تصبح أكثر طموحًا، وتسافر إلى (أقاليم من الذهب) أقل استكشافًا (وفق عبارة كيتس)، يمكنك الاعتماد على قراءتك السابقة بصفتها قاعدتك الأساسية، ولكنك تجرب أيضًا صورًا جديدة من المسرات؛ فأمامك معين لا ينضب، وهو جاهز عند الطلب دائمًا؛ وهو المتعة التي تأتي دائمًا مع القراءة الغنية بصدق.

وأخيرًا، إن حججي موجهة إلى المعلمين المهتمين، والآباء الذين يدركون أن الاستخدام الدائم للتقنية الرقمية قد أثر سلبًا في المدة الزمنية لانتباه أطفالنا، وقدرتهم على العمل اعتمادًا على أنفسهم في المهام الصعبة. يمكن للقراءة المتأنية

äÃ

تساعد على تحسين التركيز في كلٍّ من غرفة الدرس وما بعد المدرسة؛ يقدم هذا الكتاب نصيحة عملية حول كيفية زيادة حب الاستطلاع والالتزام عند القراء الشباب.

في القراءة المتأنية في عصر السرعة **Slow Reading in a Hurried Age** أقتبس مجموعة من الأمثلة وأناقشها، معظمها من الأدب، ولكن بعضها من التاريخ

والعلوم الاجتماعية. العديد منها نصوص أساسية، مع أن قلة منها غير ذلك، وينصب تركيزي على الأعمال المشهورة في الآداب الغربية، من هوميروس وما بعده،

وقد اخترت هذه الكتب لأنها تلقي الضوء على مشكلات القراءة الجيدة وفرصها، ولأنها تقدم متعة ما بعدها متعة للقارئ حتى عندما تكون صعبة القراءة.

وبصفتي أستاذًا لطلبة السنة الأولى سنوات عدة في برنامج **Great Books** (كتب عظيمة)، أعرف الإثارة التي يمكن لقراءة الكتب الكلاسيكية أن تقدمها.

لا بدَّ في البداية من كلمة تتعلق ببنية الكتاب؛ إذ أبدأ بمسح للأخطار المحدقة التي يتسبب بها العصر الرقمي للقارئ الجاد. قد يبدو للوهلة الأولى أن النقاش الافتتاحي بعنوان (المشكلة)، لا علاقة له بالنصيحة العملية للقراءة التي أقدمها لاحقًا، وحقيقةً؛ لا يمكن لأي شيء أن يكون أكثر أهمية من إدراك الطريقة التي قد حولت بها شبكة الإنترنت بعض الأشياء إلى الأفضل، ولكن في الوقت نفسه جعلت القراءة بجدية وتأنٍّ وبصورة جيدة، أكثر صعوبة. في (المشكلة) والفصل اللاحق (الإجابة) أواجه الأبعاد الحقيقية للثورة الرقمية، التي بدلت جذريًّا كل شيء يتعلق بالقراءة. وإن لم نفكر بهدوء في كيفية التحكم في التأثير المتنامي للتقنية الرقمية في حياتنا، والوقوف ضده أحيانًا، فلن نكون قادرين على متابعة ممارسة القراءة الجديرة بالعناء.

بعد (المشكلة)æ(الإجابة)، أقدم قواعدي الأربع عشرة للقراءة. ويقدم هذا الفصل برنامجًا ماديًّا لأولئك الذين يشعرون بالإحباط من تعقيدات الأدب، ولا سيما عندما يكون العمل الأدبي صعبًا بصورة ملحوظة. ما أكثر ما سمعت من قراء ناضجين تعليقات مثل: «بالمختصر؛ لا يمكنني فهم الشعر!». فإذا كنت تتمتع بقراءة

الكتب ولكن تشعر أنه يجب أن يكون هناك المزيد لرؤيته وقوله حول ما قرأته، فستمكِّنك هذه القواعد من أن تصبح قارئًا أكثر حذرًا وقدرة على معرفة ما ينبغي فعله بصورة أفضل عندما تفتح كتابًا. يمكن قراءة قواعدي الأربع عشرة في أي ترتيب؛ فكل قارئ سيجد بعضها أكثر فائدة من بعضها الآخر، اعتمادًا على تجاربه السابقة في القراءة، إذ يجب تطبيق القواعد بالطريقة التي تعمل بالصورة المثلى؛ أي استخدام ما بإمكانك استخدامه.

لا أرغب أن يصبح تشديدي على القواعد عقبة في طريق متعة القارئ وإثارته؛ إذ يحثنا رالف والدو إيمرسن **Ralph Waldo Emerson** على «القراءة من أجل

الصقل»، للتألق، وللقمم المؤقتة التي تصعد في الكتاب، ولا أود مساواة تلك القمم بنصيحتي المبرمجة، بل أود عوضًا عن ذلك تزويدكم بمنهجية للعثور على تلك (القمم).

أتبعتُ القواعد بنزهات خمس أوسع في أنواع أدبية أساسية، وفصول عن قراءة القصص القصيرة، والروايات، والقصائد الشعرية، والمسرحيات، والمقالات، ثم الخلاصة. توفر لك هذه الفصول فرصة تطبيق قواعد القراءة الأربع عشرة التي أستعين بها تكرارًا وأنا أناقش مجموعة متنوعة من المؤلفين، وهنا آخذ بيدك من خلال مجموعة من كتبي المفضلة التي تلقي بضوء ساطع على تجربة القراءة وعلى أصناف أخرى من ذلك النوع الأدبي؛ إن للكتب التي توضح كل نوع أدبي قوةً

تصنيفيةً؛ إذ تُظهر شيئًا عن ماهية الرواية، وماهية القصيدة الشعرية، وهكذا دواليك بالنسبة إلى الأنواع الأدبية الأخرى. وبمعنى مهم للغاية، فالمقالة هي مونتين(1) engiatnoM ed lehciM؛ والمسرحية هي شكسبير. أتمنى أن تقرر قراءة بعض الكتب التي أصفها إن لم تكن قد قرأتها من قبل؛ فهي تغطي الكون الأدبي؛ من الكوميديا الحزينة والإنسانية عند تشيخوف، إلى صور الوضوح الحادة المضللة للنفس التي يتعامل معها هنري جيمس، ومن صور النبل المريعة في تراجيديات شكسبير، إلى الهواء النقي عند ويلا كاثر؛ ومن والاس ستيفينز الذي يمكن أن يكون شهوانيًّا مفرطًا ومقيدًا في الحال، إلى بيكيت بأشكال عذاباته السقيمة. إن أي مجموعة كهذه لا بدَّ أن تكون شخصية وجزئية وعشوائية إلى حد ما، وكان عليَّ لزامًا حذف العديد من كتبي الأشد حبًّا إلى قلبي؛ إذ إن مناقشة الكتب كلها التي أحب يعني كتابة عشرة مجلدات، لا واحدًا، ولكنني خطوت الخطوة الأولى، وقدمت مثالًا، كما آمل، عن كيفية الحديث عن الكتب التي تشعر أنها الأقرب إلى قلبك.

ينادي الناقد الإنجليزي الرومانسي العظيم وليم هازلت William Hazlitt بالقراءة بمتعة؛ فالقراءة الجيدة تحتاج إلى شهية، ونصيحتي الأساسية لكم دائمًا هي أن تكونوا شغوفين بالكلمة المكتوبة، والحفاظ على حس الدعابة لديكم؛ يجب ألَّا تكون القراءة عملًا شاقًا، ولا مجرد هروب أيضًا؛ ولكنْ صورة من صور الحياة تعاش بنغمة أعلى، وإذا ما نفذت بالطريقة المناسبة، فإنها تقدم لك- كما يصر هارولد بلووم-مزيدًا من الحياة، ومزيدًا من الناس الذين لا يمكنك مقابلتهم في

الحياة الواقعية، ومزيدًا من الرؤى النافذة للحب والقدر والبركة والمحن، أكثر بكثير مما يحتمل أن تلاقيهم في حياتك بطريقة أخرى. وإن العالم الذي ابتكره لك المؤلفون العظام يتنافس مع العالم المُبتَكَر للتنوع اللاذع، للجمال والظلمة، وللجِدَّة التي تجعلنا نعجب بها. والطاقة اللامحدودة للكلمات، تمنحك الدهشة، وهي أغلى الهدايا على الإطلاق، وهي دائمًا مفتوحة لك، في كل لحظة، فالكتب بانتظارك.

(1) ميشيل دي مونتين: أحد أكثر الكتاب الفرنسيين تأثيرًا في أوربا في عصر النهضة، ورائد المقالة الحديثة في أوربا؛ ولد في 28 شباط 1533م، وتوفي عام 1592ã.

الخلاصة. توفر لك هذه الفصول فرصة تطبيق قواعد القراءة الأربع عشرة التي أستعين بها تكرارًا وأنا أناقش مجموعة متنوعة من المؤلفين، وهنا آخذ بيدك من خلال مجموعة من كتبي المفضلة التي تلقي بضوء ساطع على تجربة القراءة وعلى أصناف أخرى من ذلك النوع الأدبي؛ إن للكتب التي توضح كل نوع أدبي قوةً تصنيفيةً؛ إذ تُظهر شيئًا عن ماهية الرواية، وماهية القصيدة الشعرية، وهكذا دواليك بالنسبة إلى الأنواع الأدبية الأخرى. وبمعنى مهم للغاية، فالمقالة هي مونتين(1) engiatnoM ed lehciM¡ والمسرحية هي شكسبير. أتمنى أن تقرر قراءة بعض الكتب التي أصفها إن لم تكن قد قرأتها من قبل؛ فهي تغطي الكون

الأدبي؛ من الكوميديا الحزينة والإنسانية عند تشيخوف، إلى صور الوضوح الحادة المضللة للنفس التي يتعامل معها هنري جيمس، ومن صور النبل المريعة في تراجيديات شكسبير، إلى الهواء النقي عند ويلا كاثر؛ ومن والاس ستيفينز الذي يمكن أن يكون شهوانيًّا مفرطًا ومقيدًا في الحال، إلى بيكيت بأشكال عذاباته السقيمة. إن أي مجموعة كهذه لا بدَّ أن تكون شخصية وجزئية وعشوائية إلى حد ما، وكان عليَّ لزامًا حذف العديد من كتبي الأشد حبًّا إلى قلبي؛ إذ إن مناقشة الكتب كلها التي أحب يعني كتابة عشرة مجلدات، لا واحدًا، ولكنني خطوت الخطوة الأولى، وقدمت مثالًا، كما آمل، عن كيفية الحديث عن الكتب التي تشعر أنها الأقرب إلى قلبك.

ينادي الناقد الإنجليزي الرومانسي العظيم وليم هازلت **William Hazlitt** بالقراءة بمتعة؛ فالقراءة الجيدة تحتاج إلى شهية، ونصيحتي الأساسية لكم دائمًا هي أن تكونوا شغوفين بالكلمة المكتوبة، والحفاظ على حس الدعابة لديكم؛ يجب ألَّا تكون القراءة عملًا شاقًا، ولا مجرد هروب أيضًا؛ ولكنْ صورة من صور الحياة تعاش بنغمة أعلى، وإذا ما نفذت بالطريقة المناسبة، فإنها تقدم لك- كما يصر هارولد بلووم- مزيدًا من الحياة، ومزيدًا من الناس الذين لا يمكنك مقابلتهم في الحياة الواقعية، ومزيدًا من الرؤى النافذة للحب والقدر والبركة والمحن، أكثر بكثير مما يحتمل أن تلاقيهم في حياتك بطريقة أخرى. وإن العالم الذي ابتكره لك المؤلفون العظام يتنافس مع العالم المُبتَكَر للتنوع اللاذع، للجمال والظلمة، وللجِدَّة التي تجعلنا نعجب بها. والطاقة اللامحدودة للكلمات، تمنحك الدهشة،

وهي أغلى الهدايا على الإطلاق، وهي دائمًا مفتوحة لك، في كل لحظة، فالكتب بانتظارك.

(1) ميشيل دي مونتين: أحد أكثر الكتاب الفرنسيين تأثيرًا في أوربا في عصر النهضة، ورائد المقالة الحديثة في أوربا؛ ولد في 28 شباط 1533م، وتوفي عام 1592ã.

الخلاصة. توفر لك هذه الفصول فرصة تطبيق قواعد القراءة الأربع عشرة التي أستعين بها تكرارًا وأنا أناقش مجموعة متنوعة من المؤلفين، وهنا آخذ بيدك من خلال مجموعة من كتبي المفضلة التي تلقي بضوء ساطع على تجربة القراءة وعلى أصناف أخرى من ذلك النوعِ الأدبي؛ إن للكتب التي توضح كل نوعٍ أدبي قوةً تصنيفيةً؛ إذ تُظهر شيئًا عن ماهية الرواية، وماهية القصيدة الشعرية، وهكذا دواليك بالنسبة إلى الأنواع الأدبية الأخرى. وبمعنى مهم للغاية، فالمقالة هي مونتين(1) engiatnoM ed lehciM¡ والمسرحية هي شكسبير. أتمنى أن تقرر قراءة بعض الكتب التي أصفها إن لم تكن قد قرأتها من قبل؛ فهي تغطي الكون الأدبي؛ من الكوميديا الحزينة والإنسانية عند تشيخوف، إلى صور الوضوح الحادة المضللة للنفس التي يتعامل معها هنري جيمس، ومن صور النبل المريعة في تراجيديات شكسبير، إلى الهواء النقي عند ويلا كاثر؛ ومن والاس ستيفينز الذي يمكن أن يكون شهوانيًّا مفرطًا ومقيدًا في الحال، إلى بيكيت بأشكال عذاباته

السقيمة. إن أي مجموعة كهذه لا بدَّ أن تكون شخصية وجزئية وعشوائية إلى حد ما، وكان عليَّ لزامًا حذف العديد من كتبي الأشد حبًّا إلى قلبي؛ إذ إن مناقشة الكتب كلها التي أحب يعني كتابة عشرة مجلدات، لا واحدًا، ولكنني خطوت الخطوة الأولى، وقدمت مثالًا، كما آمل، عن كيفية الحديث عن الكتب التي تشعر أنها الأقرب إلى قلبك.

ينادي الناقد الإنجليزي الرومانسي العظيم وليم هازلت **William Hazlitt** بالقراءة بمتعة؛ فالقراءة الجيدة تحتاج إلى شهية، ونصيحتي الأساسية لكم دائمًا هي أن تكونوا شغوفين بالكلمة المكتوبة، والحفاظ على حس الدعابة لديكم؛ يجب ألَّا تكون القراءة عملًا شاقًا، ولا مجرد هروب أيضًا؛ ولكنْ صورة من صور الحياة تعاش بنغمة أعلى، وإذا ما نفذت بالطريقة المناسبة، فإنها تقدم لك- كما يصر هارولد بلووم-مزيدًا من الحياة، ومزيدًا من الناس الذين لا يمكنك مقابلتهم في الحياة الواقعية، ومزيدًا من الرؤى النافذة للحب والقدر والبركة والمحن، أكثر بكثير مما يحتمل أن تلاقيهم في حياتك بطريقة أخرى. وإن العالم الذي ابتكره لك المؤلفون العظام يتنافس مع العالم المُبتَكَر للتنوع اللاذع، للجمال والظلمة، وللجِدَّة التي تجعلنا نعجب بها. والطاقة اللامحدودة للكلمات، تمنحك الدهشة، وهي أغلى الهدايا على الإطلاق، وهي دائمًا مفتوحة لك، في كل لحظة، فالكتب بانتظارك.

(1) ميشيل دي مونتين: أحد أكثر الكتاب الفرنسيين تأثيرًا في أوربا في عصر النهضة، ورائد المقالة الحديثة في أوربا؛ ولد في 28 شباط 1533م، وتوفي عام 1592ã.

M

الخلاصة. توفر لك هذه الفصول فرصة تطبيق قواعد القراءة الأربع عشرة التي أستعين بها تكرارًا وأنا أناقش مجموعة متنوعة من المؤلفين، وهنا آخذ بيدك من خلال مجموعة من كتبي المفضلة التي تلقي بضوء ساطع على تجربة القراءة وعلى أصناف أخرى من ذلك النوعِ الأدبي؛ إن للكتب التي توضح كل نوعٍ أدبي قوةً تصنيفيةً؛ إذ تُظهر شيئًا عن ماهية الرواية، وماهية القصيدة الشعرية، وهكذا دواليك بالنسبة إلى الأنواعِ الأدبية الأخرى. وبمعنى مهم للغاية، فالمقالة هي مونتين**(1) engiatnoM ed lehciM¡** والمسرحية هي شكسبير. أتمنى أن تقرر قراءة بعض الكتب التي أصفها إن لم تكن قد قرأتها من قبل؛ فهي تغطي الكون الأدبي؛ من الكوميديا الحزينة والإنسانية عند تشيخوف، إلى صور الوضوحِ الحادة المضللة للنفس التي يتعامل معها هنري جيمس، ومن صور النبل المريعة في تراجيديات شكسبير، إلى الهواء النقي عند ويلا كاثر؛ ومن والاس ستيفينز الذي يمكن أن يكون شهوانيًّا مفرطًا ومقيدًا في الحال، إلى بيكيت بأشكال عذاباته السقيمة. إن أي مجموعة كهذه لا بدَّ أن تكون شخصية وجزئية وعشوائية إلى حد ما، وكان عليَّ لزامًا حذف العديد من كتبي الأشد حبًّا إلى قلبي؛ إذ إن مناقشة

الكتب كلها التي أحب يعني كتابة عشرة مجلدات، لا واحدًا، ولكنني خطوت الخطوة الأولى، وقدمت مثالًا، كما آمل، عن كيفية الحديث عن الكتب التي تشعر أنها الأقرب إلى قلبك.

ينادي الناقد الإنجليزي الرومانسي العظيم وليم هازلت **William Hazlitt** بالقراءة بمتعة؛ فالقراءة الجيدة تحتاج إلى شهية، ونصيحتي الأساسية لكم دائمًا هي أن تكونوا شغوفين بالكلمة المكتوبة، والحفاظ على حس الدعابة لديكم؛ يجب ألَّا تكون القراءة عملًا شاقًا، ولا مجرد هروب أيضًا؛ ولكنْ صورة من صور الحياة تعاش بنغمة أعلى، وإذا ما نفذت بالطريقة المناسبة، فإنها تقدم لك- كما يصر هارولد بلووم-مزيدًا من الحياة، ومزيدًا من الناس الذين لا يمكنك مقابلتهم في الحياة الواقعية، ومزيدًا من الرؤى النافذة للحب والقدر والبركة والمحن، أكثر بكثير مما يحتمل أن تلاقيهم في حياتك بطريقة أخرى. وإن العالم الذي ابتكره لك المؤلفون العظام يتنافس مع العالم المُبتَكَر للتنوعِ اللاذع، للجمال والظلمة، وللجِدَّة التي تجعلنا نعجب بها. والطاقة اللامحدودة للكلمات، تمنحك الدهشة، وهي أغلى الهدايا على الإطلاق، وهي دائمًا مفتوحة لك، في كل لحظة، فالكتب بانتظارك.

(1) ميشيل دي مونتين: أحد أكثر الكتاب الفرنسيين تأثيرًا في أوربا في عصر النهضة، ورائد المقالة الحديثة في أوربا؛ ولد في 28 شباط 1533م، وتوفي عام **M .ã1592**

الخلاصة. توفر لك هذه الفصول فرصة تطبيق قواعد القراءة الأربع عشرة التي أستعين بها تكرارًا وأنا أناقش مجموعة متنوعة من المؤلفين، وهنا آخذ بيدك من خلال مجموعة من كتبي المفضلة التي تلقي بضوء ساطع على تجربة القراءة وعلى أصناف أخرى من ذلك النوعِ الأدبي؛ إن للكتب التي توضح كل نوعٍ أدبي قوةً تصنيفيةً؛ إذ تُظهر شيئًا عن ماهية الرواية، وماهية القصيدة الشعرية، وهكذا دواليك بالنسبة إلى الأنواعِ الأدبية الأخرى. وبمعنى مهم للغاية، فالمقالة هي مونتين(1) **engiatnoM ed lehciM**؛ والمسرحية هي شكسبير. أتمنى أن تقرر قراءة بعض الكتب التي أصفها إن لم تكن قد قرأتها من قبل؛ فهي تغطي الكون الأدبي؛ من الكوميديا الحزينة والإنسانية عند تشيخوف، إلى صور الوضوحِ الحادة المضللة للنفس التي يتعامل معها هنري جيمس، ومن صور النبل المريعة في تراجيديات شكسبير، إلى الهواء النقي عند ويلا كاثر؛ ومن والاس ستيفينز الذي يمكن أن يكون شهوانيًّا مفرطًا ومقيدًا في الحال، إلى بيكيت بأشكال عذاباته السقيمة. إن أي مجموعة كهذه لا بدَّ أن تكون شخصية وجزئية وعشوائية إلى حد ما، وكان عليَّ لزامًا حذف العديد من كتبي الأشد حبًّا إلى قلبي؛ إذ إن مناقشة الكتب كلها التي أحب يعني كتابة عشرة مجلدات، لا واحدًا، ولكنني خطوت الخطوة الأولى، وقدمت مثالًا، كما آمل، عن كيفية الحديث عن الكتب التي تشعر أنها الأقرب إلى قلبك.

ينادي الناقد الإنجليزي الرومانسي العظيم وليم هازلت **William Hazlitt** بالقراءة بمتعة؛ فالقراءة الجيدة تحتاج إلى شهية، ونصيحتي الأساسية لكم دائمًا هي

أن تكونوا شغوفين بالكلمة المكتوبة، والحفاظ على حس الدعابة لديكم؛ يجب ألَّا تكون القراءة عملًا شاقًا، ولا مجرد هروب أيضًا؛ ولكنْ صورة من صور الحياة تعاش بنغمة أعلى، وإذا ما نفذت بالطريقة المناسبة، فإنها تقدم لك- كما يصر هارولد بلووم- مزيدًا من الحياة، ومزيدًا من الناس الذين لا يمكنك مقابلتهم في الحياة الواقعية، ومزيدًا من الرؤى النافذة للحب والقدر والبركة والمحن، أكثر بكثير مما يحتمل أن تلاقيهم في حياتك بطريقة أخرى. وإن العالم الذي ابتكره لك المؤلفون العظام يتنافس مع العالم المُبتَكَر للتنوعِ اللاذع، للجمال والظلمة، وللجِدَّة التي تجعلنا نعجب بها. والطاقة اللامحدودة للكلمات، تمنحك الدهشة، وهي أغلى الهدايا على الإطلاق، وهي دائمًا مفتوحة لك، في كل لحظة، فالكتب بانتظارك.

(1) ميشيل دي مونتين: أحد أكثر الكتاب الفرنسيين تأثيرًا في أوربا في عصر النهضة، ورائد المقالة الحديثة في أوربا؛ ولد في 28 شباط 1533م، وتوفي عام m.ã1592

الخلاصة. توفر لك هذه الفصول فرصة تطبيق قواعد القراءة الأربع عشرة التي أستعين بها تكرارًا وأنا أناقش مجموعة متنوعة من المؤلفين، وهنا آخذ بيدك من خلال مجموعة من كتبي المفضلة التي تلقي بضوء ساطع على تجربة القراءة وعلى أصناف أخرى من ذلك النوعِ الأدبي؛ إن للكتب التي توضح كل نوعِ أدبي قوةً تصنيفيةً؛ إذ تُظهر شيئًا عن ماهية الرواية، وماهية القصيدة الشعرية، وهكذا دواليك بالنسبة إلى الأنواع الأدبية الأخرى. وبمعنى مهم للغاية، فالمقالة هي

مونتين(1) **engiatnoM ed lehciM**؛ والمسرحية هي شكسبير. أتمنى أن تقرر قراءة بعض الكتب التي أصفها إن لم تكن قد قرأتها من قبل؛ فهي تغطي الكون الأدبي؛ من الكوميديا الحزينة والإنسانية عند تشيخوف، إلى صور الوضوح الحادة المضللة للنفس التي يتعامل معها هنري جيمس، ومن صور النبل المريعة في تراجيديات شكسبير، إلى الهواء النقي عند ويلا كاثر؛ ومن والاس ستيفينز الذي يمكن أن يكون شهوانيًّا مفرطًا ومقيدًا في الحال، إلى بيكيت بأشكال عذاباته السقيمة. إن أي مجموعة كهذه لا بدَّ أن تكون شخصية وجزئية وعشوائية إلى حد ما، وكان عليَّ لزامًا حذف العديد من كتبي الأشد حبًّا إلى قلبي؛ إذ إن مناقشة الكتب كلها التي أحب يعني كتابة عشرة مجلدات، لا واحدًا، ولكنني خطوت الخطوة الأولى، وقدمت مثالًا، كما آمل، عن كيفية الحديث عن الكتب التي تشعر أنها الأقرب إلى قلبك.

ينادي الناقد الإنجليزي الرومانسي العظيم وليم هازلت **William Hazlitt** بالقراءة بمتعة؛ فالقراءة الجيدة تحتاج إلى شهية، ونصيحتي الأساسية لكم دائمًا هي أن تكونوا شغوفين بالكلمة المكتوبة، والحفاظ على حس الدعابة لديكم؛ يجب ألَّا تكون القراءة عملًا شاقًا، ولا مجرد هروب أيضًا؛ ولكنْ صورة من صور الحياة تعاش بنغمة أعلى، وإذا ما نفذت بالطريقة المناسبة، فإنها تقدم لك - كما يصر هارولد بلووم - مزيدًا من الحياة، ومزيدًا من الناس الذين لا يمكنك مقابلتهم في الحياة الواقعية، ومزيدًا من الرؤى النافذة للحب والقدر والبركة والمحن، أكثر بكثير مما يحتمل أن تلاقيهم في حياتك بطريقة أخرى. وإن العالم الذي ابتكره لك

المؤلفون العظام يتنافس مع العالم المُبتَكَر للتنوعِ اللاذع، للجمال والظلمة، وللجِدَّة التي تجعلنا نعجب بها. والطاقة اللامحدودة للكلمات، تمنحك الدهشة، وهي أغلى الهدايا على الإطلاق، وهي دائمًا مفتوحة لك، في كل لحظة، فالكتب بانتظارك.

() ميشيل دي مونتين: أحد أكثر الكتاب الفرنسيين تأثيرًا في أوربا في عصر النهضة، ورائد المقالة الحديثة في أوربا؛ ولد في 28 شباط 1533م، وتوفي عام 1592ã.

المشكلة

إنها لساعة متأخرة، والله وحده يعلم أنه كان يومًا طويلًا متعبًا، وأخيرًا خلد الأطفال إلى النوم، والجدل مع رئيسي في العمل (أو الزوج أو الزوجة) أكاد أكون قد نسيتُه. يعلم معظمنا إلى أين الملاذ مع نهاية يوم متعب؛ إذ نفتح حاسبنا المحمول ونبدأ البحث بسهولة عن لقيمات سهلة الهضم من التسلية أو الأخبار، نجول بنظرة سريعة على حسابنا في الفيسبوك أو رسائل البريد الإلكتروني، وأخيرًا، نتعب من كثرة النقر والتنقل على الشبكة من موقع إلى آخر، ونصبح جاهزين للنوم.

هناك بديل أفضل، كما تعرف مسبقًا؛ ألا وهو قراءة الكتب؛ سيمنحك الكتاب صحبة أصدق وأكثر استمرارية من الومضات التي يمنحك إياها عالم الاتصال بالشبكة. وحتى إن كنت قرأت مقدمًا بتَوْقٍ وغزارة، فإن المعرفة أكثر عن كيفية القراءة ستمكنك من الغوص بنفسك في الكتاب بصورة صحيحة؛ لتُمَكِّنَه من ترك تأثيره فيك، وتسمح له أن يكشف عن آفاق جديدة، وتجارب جديدة، ومن الضروري أن تتخلى عن النفس الاجتماعية المنشغلة مقدمًا، كي تكون مستعدًّا لهذه الجِدِّ، وبعد ذلك وكما صاغها روبرت فروست tsorF treboR في قصيدته بعنوان (المرشد) (Directive)؛ ستكون «ضائعًا تمامًا كي تجد نفسك/ الآن»؛ äÅe

الكتاب الذي تلجأ إليه قد يربكك أو يحيرك، ولكن مثل ذلك الضَّياع سيمكنك في نهاية المطاف من استعادة نسخة أصدق عن النفس.

تقريبًا، إن كل تأثير يحيط بنا يفرض عكس نوعِ القراءة الذي أنادي به في القراءة المتأنية في عالم السرعة؛ إذ إن عصر التشتيت الرقمي يلقي تحديات غير مسبوقة في وجه القراء؛ حتى بتنا مهيئين لإلقاء نظرة سريعة، والتصفح بسرعة، والحصول على زبدة الرأي، والتحرك بسرعة، فنحن مهووسون بالسرعة، ونريد تحميل المعلومات بسرعة، والأخبار لحظة بلحظة، وآخر التغريدات.

ليس قصدي هنا إرسال نُواحٍ وهمي، أو الادعاء أن الأيام الخوالي كانت دائمًا أفضل. قد تتساءل لماذا أنادي بموقف ضد وسائل الإعلام الإلكترونية، بدلًا من الاكتفاء بمدح الكتب وقراءتها؟ السبب بسيط؛ فأنا أقرع جرس الإنذار حول مصائب العصر الرقمي؛ لأنه من المهم إدراك ما سنواجهه نحن القراءَ. ويجب مواجهة

التحدي علنًا، مع الاعتراف الكامل بمدى صعوبة القراءة بصورة جيدة الآن مقارنة ببضع سنين فقط خلت. (ومن الصحيح أيضًا أن التقنية الجديدة قد أسهمت في تقدم البحث في العلوم والإنسانيات، وأدت إلى الاكتشافات العلمية، ولكنني أركز في تأثير هذه التقنية في حياة القراءة، وتلك صورة

أكثر قتامة).

ولأننا مغمورون بتدفق من النصوص لا نهاية له، فنادرًا ما يتوافر لدينا الوقت للتوقف والتأمل، إذ تحيط بنا الرسائل السريعة المهملة كشلال متواصل؛ تقف هذه

الموجة المدية من الكتابات السيئة التي يتطلب معظمها ردًّا سريعًا عائقًا أمام القراءة الصحيحة التي تستغرق وقتًا وتركيزًا. سيوضح لك القراءة المتأنية في عصر

السرعة كيفية القراءة بطريقة قوية ومنتجة؛ طريقة ستزيد من قوة عقلك الخلَّاقة بدلًا من ضعضعتها. حتى في خضم أسلوب الحياة الحالي المتصل باستمرار
بطريقة لا ترحم، فإن القراءة المعمقة ممكنة، ولكن إن رغبت في القراءة بعمق وبصورة جيدة، فستحتاج إلى بعض الإرشاد، الآن وأكثر من أي وقت مضى، إذا ما أخذنا في الحسبان الطاعون المهلك الناتج من أشكال الانحرافات واللهو المقِيسة بالبايت.

إن العاصفة الرقمية الحالية لا سابق لها حقًّا، وحتى عشرين سنة مضت، لم يكن بوسع أحد تصورها، وقدكتب الأكاديميون ونشروا خلال القرن العشرين كمًّا ضخمًا من الحجج دفاعًا عن الكتب وضد وسائل الإعلام الحديثة (الأفلام، والتلفزة، والمسرحيات الهزلية)؛ فقد رفعوا الصوت بالحاجة إلى (إنقاذ القراءة) في
مواجهة أعدائها الخطرين جدًّا، ولكن لم يفلح ولا واحد من هؤلاء المحتجين - وبعضهم كانوا للحق أصحاب حملات متميزين - في توقع ما حصل حقيقة؛ إنها بيئة الكلمات الحاضرة دائمًا على شبكة الإنترنت التي تلفُّنا كالهواء الذي نتنفس،
وعندما نادى مورتايمر آدلر **Mortimer Adler بقراءة الكتب في أمريكا بعد الحرب،**
فقد كان قلقًا من مستقبلٍ لا يقرأ الناس فيه فحسب. (إن كتاب آدلر بعنوان كيف تقرأ كتابًا **(How to Read a Book)** الذي كتبه عام **1940م، بيعت منه ملايين**

النسخ في العقود اللاحقة). ولأن الناس كانوا ملتصقين بالتلفاز -الذي كان وقتها اختراعًا حديثًا- كان آدلر خائفًا من أن نصبح كسالى فلا نفهم سوى الصور، وليس الأشياء المكتوبة. لم يكن بوسعه تخيل المستقبل الذي وقع حقيقة، مستقبل يقرأ فيه كل إنسان مباشرة وبصورة سيئة. وإن كُتَّابًا أمثال آدلر وتشارلز فان دورين **Charles Van Doren** (الذي راجع كيف تقرأ كتابًا **(How to Read a Book)** مع آدلر في عام **1972م**)، أو نيل بوستمان **Neil Postman** في هجومه العنيف على

وسائل الإعلام في عام **1985**م بعنوان تسلية أنفسنا لحد الموت **(Amusing Ourselves to Death)**؛ لم يتخيلوا قطُّ غيمة النصوص الصغيرة، والبريد الإلكتروني، والتغريدات والرسائل المباشرة التي تندفع نحونا كالسهام، وتطوف حولنا طوال اليوم.

لقد وضعت شبكة الإنترنت كل شيء في ضوء جديد، بسرعة البرق، ومع ذلك مشوه. وإن الجملة المؤقتة المتقطعة تُحترم اليوم على أنها أكثر حيوية من الجملة المنتهية الرصينة، وإن البلاغة والاسترسال المتقن يبدوان اليوم على أنهما مضيعة للوقت وينتميان إلى جيل أقدم أقل سرعة؛ هل كان بوسع براوست الذي قَدَّر أشكال المكافآت والعقوبات التي يمنحها الوقت للروح، تحمُّل حقبة التغريدات؟ بالتأكيد لا يمكن أن تُعَدَّ أشكال التغريدات كلها من طبيعة واحدة؛ إذ إن السخرية والإيجاز والفطنة ممكنة على موقع تويتر، ولكنها نادرة. يناهض توتير بضراوة

القول المصقول؛ ويفضل الكلمات التي يشعر المرء أنه يمكن الاستغناء عنها بسرعة. وإذا ما تمت إعادة تغريد شيء ما حول العالم، فلأنه يحمل على ما يبدو أخبارًا، وليس لأنه يلخص إحساسًا أو فكرة بدقة أزلية. وغالبًا ما تشبه التغريدات الأكثر شعبية العناوين الرئيسة، والنكات، أو أشكال الإهانة؛ فهي قاسية وتهكمية وفظة نسبيًّا. وعلى موقع تويتر، تُفضَّل اللكمة السريعة على الحكمة، وتجعلنا تغريدات المشاهير نشرب من نوافير القيل والقال أو الذم، وتلك مصادر لا تنضب في أي مجتمع حديث، ولكن القيل والقال هو للَّحظة الآنية؛ إذ يفقد طعمه بمرور الوقت. ولم يعد المرء يرغب بمقتطفات من كين ويست tseW eynaK¡ أو حتى من جي ¡Z -yaJ ÏÒ إلا كما يرغب بمجموعة من العناوين الرئيسة لصحف العام الماضي؛ فهي وإن كانت تأخذ بالألباب وقتها، إلا أنها قديمة الآن.

إن القراءة الحقيقية للكتب الحقيقية؛ أي القراءة المصممة لزيادة قوة المرء الإبداعية، لا تفقد زخمها أبدًا؛ فهي لا تخضع للوقت كما هي حال البريد الإلكتروني،

وموقع تويتر، والرسائل المباشرة. إن مثل هذه القراءات تتطلب وقتًا منك كي تمنحك شيئًا سرمديًّا؛ كمعرفة بكتاب بطريقة تقنعك بالعودة إليه مرات ومرات؛ ومن ثم تحصد جوائز أعظم تتناسب وطول الوقت الذي تمضيه معه. إن الوقت؛ الحاجة إليه، وبماذا ينفع، هو المفتاح لفكرتي عن القراءة التي تستحق العناء.

وفي عصر المعلومات، نخصص جائزة كبرى للحصول على ما نحتاج إليه، أو ما نعتقد أننا نحتاج إليه، بأسرع ما يمكن، وتكمن المشكلة في أن كل شيء يحدث

بسرعة كبيرة حتى إن قدرتنا على اتخاذ القرار تُسلب منا؛ إننا نشعر -وذلك حق- أننا ما عدنا قادرين على تحديد ما يستحق انتباهنا وما لا يستحقه، ولقد بدأنا بالمعاناة نتيجة ذلك، وأصبح الأطفال والمراهقون مدمنين على النشاط المستمر بالنقر، والإيقاع المتنافر الذي يتحكم في حيواتهم اليافعة، وقد دقَّ حشد من اليهود الأرثوذكس المتشددين ضد الإنترنت في نيويورك ستي فيلد في أيار من عام **2012**م ناقوسَ الخطر بقوة (مع أنه يجب على المرء القول: بطريقة رجعية نسبيًّا). ويرى

إيفرايم وتسمان أننا في الطريق لأن نصبح «رؤوسًا بلا عقول؛ فإن أصابك الضجر من شيء ما، فعليك بالنقر فحسب».

وهناك مسحان حديثان شائعان جدًّا أجرتهما **Pew Foundation & Common Sense Media** مؤسسة بيو وكومن سينس ميديا تؤكدان الإدراك المتنامي عند

الأساتذة بأن استخدام الطلبة الدائم للتقنيات الرقمية يؤثر في مقدرتهم على التركيز؛ إذ يعتقد **90%** من المعلمين الذين شاركوا في المسحَين أن التقنيات الرقمية توجِد (جيلًا سهل التشتت الذهني وبأوقات تركيز قصيرة). يقول جيم ستير؛ الرئيس التنفيذي لكومن سينس ميديا، معلقًا على نتائج المسح: «بني، هل هذا صوت تحذير للحصول على وجبة صحية ومتوازنة من وسائل الإعلام؟»، ويقول أيضًا: «ما عليك فهمه بوصفك أبًا هو أن ما يحدث في المنزل من استهلاك لوسائل الإعلام يمكن أن يؤثر في الإنجاز الأكاديمي».

يستشهد الناقد الثقافي مارك بيرلن بمسح قامت به مؤسسة عائلة كيسر **Kaiser Family** عام **2005**م يُظهِر أن قراءة الكتب في أثناء وقت الفراغ يمثل المتنبئ

الأدق على الإطلاق بأن الأطفال بين الثامنة والثامنة عشرة سيواصلون الدراسة وينجحون في الكلية، وأن شبكة الإنترنت تسرق الوقت من القراءة الممتعة الجادة بصورة لا يمكن لأي وسيلة أخرى القيام بها، ونحن معظمنا يرغب في أن يلتحق أبناؤه بالجامعة (حتى وإن كانت الحال كحالي؛ أي تقدم بنا السن بما يكفي لينسينا معظم ما حدث هناك). إن الاستخدام الدائم للإنترنت يعيق استعداد اليافع لاكتساب عادات الدراسة المكثفة التي تحتاجها الدراسة الجامعية.

لا يمكننا التخلص من شبكة الإنترنت، وحقيقة، نحن لا نرغب في ذلك؛ فقد جعلت عالمنا أكثر راحة، وأكثر اتصالًا بعضه ببعض؛ إذ يمكننا العثور على المعلومة التي نحتاجها بسرعة، ونستطيع التواصل مع مجموعة أكبر من الناس أكثر من قبل. لقد وسَّعنا من معرفتنا بما يحدث الآن، وفي كل مكان، ولكن هناك خسارة كبيرة؛ خسارة المتع الفكرية الخاصة، كالقراءة الجدية؛ فالإنترنت على غير شاكلة الكتاب لجوجة على الدوام؛ وقد سمعت مرارًا وتكرارًا من الأصدقاء عن تجربة نادرة؛ وهي فرحهم عند انفصالهم عن الإنترنت في عطلة نهاية الأسبوع، عادة في بقعة استجمام بعيدة؛ حيث يمكنهم حقيقة الاسترخاء والتركيز - كما يخبرونني - ويتخلصون من حياة العجلة المعتادة. إن شبكة الإنترنت تذكرنا بالأشياء كلها التي علينا فعلها، في المكتب، وبصورة متزايدة في البيت أيضًا؛ فعندما نتخلص منها

لمدة قصيرة فإننا نشعر بحريتنا.

تقدم الإنترنت كما يبدو حجمًا لا نهاية له من الخيارات، ولكن عندما نغوص في هذا المحيط الإلكتروني من الإمكانات، غالبًا ما نشعر أننا قد حُرمنا حرية الاختيار تلك، وبالمقارنة بالسوبر ماركت لا تطلب إليك الشبكة مقابلًا لاختياراتك، بل هي تؤكد أن المعلومة مجانية.

ولكن وفرة الاحتمالات المتراكمة على الشبكة تخفق في تحريرنا؛ فهي تتحكم فينا إذ تطلب إلينا الاختيار بقدر ما نستطيع، وبعدد المرات الممكن أيضًا؛ فمن ثم لا نفقد أي شيء. وأكثر ما ينطبق ذلك على مسألة القراءة التي تشق طريقها إلى الإنترنت؛ فلدينا الكثير من الخيارات؛ القراءة أو إلقاء نظرة سريعة عليها، والنتيجة هي الانتباه الجزئي المستمر (CPA) الذي يحدث عندما نحاول القيام بالكثير من الأعمال في الحال.

تشرح ليندا ستون التي صاغت المصطلح، أن الانتباه الجزئي المستمر **Continuous Partial Attention** ليس مثل تعدد المهام، فعندما نقوم بمهام متعددة-

كما ترى-نقرن نشاطًا تلقائيًّا إلى حد ما بآخر يحتاج إلى مزيد من الانتباه؛ فعلى سبيل المثال، نتناول الغداء ونحن نكتب أو نتحدث بالهاتف، ويبقى النشاط الأساسي هنا دائمًا-الكتابة، والتحدث على الهاتف-محط تركيزنا الأولي، إذ إن أكل الشطيرة لن يحول الانتباه عن مهمتنا الأساسية.

تكتب ستون أن الانتباه الجزئي المستمر مختلف؛ لأنه عندما يبدأ «نُحفَّز برغبة لعدم تفويت أي شيء»؛

ويزرع فينا الانتباهُ الجزئي المستمر نوعًا من اليقظة ليست من مزايا تعدد المهام؛ فمع الانتباه الجزئي المستمر نشعر بحيوية مفعمة عندما نكون على اتصال وتواصل وإلمام بالمعرفة؛ إننا نبحث دائمًا وبسرعة عن الفرص-أنشطة أو أناسًا-في أي لحظة... والانتباه الجزئي المستمر مفعَّل دائمًا، في أي مكان، وأي زمان، وأي سلوك

مكاني يوجِد إحساسًا زائفًا بالمحنة؛ إذ إننا دائمًا على درجة عالية من الحذر.

يمكن لتلك الجرعات الصغيرة من اليقظة والحذر أن تكون مفيدة، ولكن التقنية الحالية التي تحاصرنا من كل جانب بفرص ملاحظة شيء جديد، تفرض علينا الانتباه الجزئي المستمر. وتخلص ستون إلى القول: «وأكثر فأكثر، يشعر العديد منا (بالجانب المظلم) من الانتباه الجزئي المستمر، وفرط التحفيز، وقلة الإرضاء».

يبدو أن هناك في كل لحظة رابطًا جديدًا يعيقنا، ومقالًا أو معلومة تثيرنا بعنوان رئيسٍ تعدنا أننا سنكون ملمين بالمعلومة إذا قمنا بالنقر فقط، وأمضينا بضع

ثوان في النظر إليه. إن اللفتة هنا هي حملك على النقر؛ أي إغراءك لتقفز إلى (الفخ)، ومن ثم تصل إلى بقية المقال (والأهم إلى صفحة إعلانية جديدة).

إن الأمراض المتعلقة بالتوتر النفسي، المنتشرة الآن أكثر من أي وقت مضى، تتماشى تمامًا مع الوجود الدائم المغري للإنترنت في حياتنا، وهرمونات الضغط النفسي

مثل نوريبنيفرين والكورتزول تُفرَز بإفراط، ويحفزها على ذلك إحساسنا الجديد بالتشتت والإحباط وضياع الوقت؛ إننا نبحث عن إجابات، جزئية على الأقل، لأعصابنا المرهقة جدًّا، وأوقات تركيزنا الممزقة، بالأدوية المضادة للقلق، وتمارين التأمل، والسباحة بعد الظهر، أو لعب الغولف بعيدًا عن الآي فون، وهذه البدائل كلها تمثل ملاذات شرعية بعيدًا عن الإثارة الكثيفة التي تولدها الإنترنت، ولكن القراءة هي الاستجابة المثلى من بينها كلها؛ إنها البديل الذي يقدم أثمن المكافآت، كما سأوضح في هذا الكتاب.

إن مشكلة الانتباه المنشطر لم تبدأ بالعصر الرقمي بالتأكيد؛ ولكن أخيرًا، والآن فقط عندما بدأنا نحمل معنا وسائل اتصال إلكترونية حيثما ذهبنا، وصلت هذه المشكلة إلى حجوم هائلة، ويقتبس ولتر كيرن Walter Kirn في كتابه الأطلسي (The Atlantic) في تأملاته حول (كابوس الاتصال غير المحدود) من بيبليليوس

سايريس Publilius Syrus وهو عبد روماني محرر وحكيم من القرن الأول قبل الميلاد، قوله: «إن فعل شيئين في الوقت نفسه يعني عدم القيام بأي منهما». في

هذه الأيام، نفعل دائمًا شيئين (أو ثلاثة أو أربعة) في الوقت نفسه.

يستدعي كيرن في مقالته الوعد المبكر للإنترنت:

«إلى أين تريد الذهاب اليوم؟»، سألت الميكروسوفت في حملة دعائية في منتصف التسعينيات؛ كان الاقتراح أن هناك مقاصد لا نهاية لها-بعضها جغرافي، والآخر

اجتماعي، وبعضها فكري-يمكنك الوصول إليها في أجزاء من الثانية فور تحميل الأجهزة الصحيحة مع البرمجيات الصحيحة، وتم التلميح إلى أبعد من ذلك؛ بأن المكان الذي تريد الذهاب إليه لا يخضع إلا لرغبتك أنت، ولا علاقة لزوجك، ولا لرئيسك بالعمل، ولا لأطفالك، أو حكومتك بذلك.

جميعنا نعرف جيدًا الآن أن موقعَي غوغل وأمازون يراقبان كل حركة نقوم بها، ويخبراننا بالوجهة التي ينبغي اعتمادها؛ يخبراننا بفاعلية حتى إننا لا ندرك أنهما يقومان بذلك؛ يقول يارون لانيير، وهو عالم حاسوب رائد، إن شبكة الإنترنت أغوتنا إغواء حتى إننا تخلينا عن حريتنا، واتضح أن ما تعنيه (حرية) الوصول إلى المعلومات هو باختصار قبولنا بالسماح للشركات بالوصول إلينا بحُرِّية. وأما بالنسبة إلى الكتاب، والمؤلفين الموسيقيين، والأدباء، فقد عنى ذلك أيضًا السماح للملايين من مستخدمي الإنترنت الآخرين بالحصول على عملهم المبدع من دون مقابل، ويكتب لا نيير: «الآن تمامًا، نحصل على خدمات مجانية مقابل عدم الدفع لنا والرضا بالتجسس علينا، في الوقت الذي ما زلنا ندفع فيه الكثير مقابل قوة الإرسال». لقد كانت الحرية آخر شيء في عقول أسياد الشبكة، واتضح أن ما يرغبون فيه هو تشكيل وقولبة المستهلك، أي نحن؛ باكتشاف أنماطنا؛ ما نقرأ، وما نشتري، وما نشاهد، وما نكتب لدى اتصالنا بالشبكة. يسألونك: «إلى أين تريد الذهاب اليوم؟»». ولكي يجمعوا كمًّا ضخمًا من المعلومات عنا، علينا الذهاب إلى أماكن ، ليس اليوم فقط، بل كل يوم (كل ساعة، وكل دقيقة)، وفجأة (النقل: بحلول عام 2005ã) لم يعد ذلك يشبه الحرية تحت أي اسم.

تظهر شخصيتنا المقيدة في تفاعلاتنا مع الإنترنت أيضًا في الإيقاعات الجامدة التي تفرضها علينا، بالتنقل المستمر بين المصادر المتنافسة على لفت الانتباه، ويمكن لأي
شخص يحاول التفكير مطولًا وبجدية فيما يقوم به أن يرتبك بسهولة في إغراءات الشبكة.
في ملحمة الأوديسة لهوميروس تخبر الكائنات الأسطورية ((Sirens) التي لها رؤوس نسوة وأجساد طيور) أوديسيوس أن لديها آخر الأخبار عن شهرته، وأعماله البطولية التي كانت تنتشر عبر المتوسط. ولأنها تشرف على علاقاته العامة/تصويراته النسبية، ادعت أيضًا أن لديها الكلمة الفصل عن نفسيته، فوعدت أن تخبر البطل المشهور عالميًّا من هو حقًّا. وعلى شاكلة تلك المخلوقات الأسطورية، تغريك روابط الشبكة حالما تنقر عليها بأن عليك حقًّا أن تكون في القمة؛ عليك أن تعرف
ما الذي يحدث في العالم، ومن ثَم ما يحدث لك (وكلمة (من ثم) هنا هي كلمة غامضة). ولمَ لا تتابع بعض المعلومات المعرفية ذات الصلة من حيث المبدأ؟ أو تلقي نظرة على مقالة يمكنها -من يدري؟- أن تمنحك فكرة جديدة مهمة؟ أو، لمَ لا تأخذ إجازة، إجازة سريعة لتحظى بالقليل من المرح والسرور؟ وقبل أن تدرك ذلك، ستكون قد أهدرت اليوم في مشاهدة مقاطع مصورة حمقى سخيفة؛ وأصبت عينيك وروحك بالتعب.

ويكتب كيرنâÅ «التبديل المستمر والتركيز على الأشياء»، التي تتطلبها منا الساعات التي نقضيها على الإنترنت، «يقوي بعض مناطق الدماغ المتخصصة بالمعالجة

البصرية والتنسيق الفيزيائي، في الوقت نفسه الذي يبدو أنه يضعف بعض المناطق العليا المتعلقة بالذاكرة والتعلم». وفي تجربة أجريت في جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس، طُلب ممن خضعوا للتجربة أن يفرزوا بعض بطاقات التصنيف، بداية وهم في جو من الصمت، ثم وهم يستمعون لأصوات محددة كان عليهم تحديدها وهم يفرزون البطاقات، وقد «تمكن الخاضعون للتجربة من فرز البطاقات وهم يستمعون للإلهاء الموسيقي تمامًا مثلما كانوا يفرزونها في صمت»، بيد أنهم كما يكتب كرن: «عانوا كثيرًا في تذكر ما كانوا يفرزونه بالضبط حالما انتهت التجربة»، فقد حولت أدمغتهم التركيز من الحصين الذي يعالج الذاكرة إلى الجسم المخطط الذي يتعامل مع فعل الحفظ غيبًا. كان بوسعهم تنفيذ المهمة، ولكنهم لم يستطيعوا تذكر ما قاموا به، وينطبق الأمر نفسه على أطفالنا ومراهقينا الذين يفعل غالبيتهم عادة شيئًا آخر وهم يقرؤون؛ مثل تصفح الإنترنت، تفحص الرسائل القادمة، وإرسال النصوص، ومشاهدة المقاطع المصورة، والاستماع للموسيقى (وأحيانًا كلها دفعة واحدة).

إن الانحدار في مقدرة الشباب على التركيز في مصدر ممتع واحد واضح تمامًا، وفق ما لاحظ العديد من الأساتذة والآباء بمزيد من القلق، ثم إن الأطفال الذين

ترعرعوا في أحضان التقنية الرقمية أكثر عرضة لمرض الانتباه المشتت المستمر مقارنة بالأجيال الأكبر سنًّا الذين اكتشفوا عالم الإنترنت في مرحلة لاحقة من حياتهم،

ووفقًا لدراسة أجراها معهد إنرسكوب ريسيرش Innerscope Research في بوستن فإن «السكان الرقميين الأصليين؛ أي الناس الذين ترعرعوا مع التقنيات

الجديدة، يتنقلون من مصدر رقمي إلى آخر بمعدل سبع وعشرين مرة في الساعة، في حين أن معدل المهاجرين الرقميين؛ أي أولئك الذين بدؤوا استخدام التقنية المتنقلة وهم بالغون، كان سبع عشرة مرة في الساعة».

وتقول الأغلبية من الرقميين الأصليين، 54%، إنها تفضل إرسال رسائل للناس بدلًا من الحديث معهم، (في حين فضلت نسبة قدرها 28% فقط من المهاجرين الرقميين إرسال الرسائل على الحديث مع الناس).

إن القيام بشيئين أو ثلاثة في الوقت نفسه يقلل من الفاعلية؛ بسبب الجهد الذي يتسبب به التحول المستمر للانتباه، ومثل هذا الانتباه الجزئي المستمر (CPA) يمنعك من أن تخصص نفسك بصورة كافيةٍ لأي شيء بمفرده. وفي حقبة الإنترنت، غالبًا ما نشعر أننا حققنا الحرية الكاملة في رؤية أو سماع أي شيء نرغبه وقت

نشاء، ومع ذلك لا نعرف كيف نرتب أولوياتنا؛ كيف نقرر ما الذي يستحق انتباهنا؛ نشعر بالضياع والشلل. وفي بحثنا عن التنوع، يبدو أنه لدينا دائمًا الكثير مما

يجب القيام به.

يرى كيرن أن تنقلنا المحموم المعتاد بين الآي فون، والحاسب المحمول، والكتب الإلكترونية، وموقع تويتر، وَتيمبلر، واليوتيوب-وباستراحة مؤقتة مع الشخص الذي يقف أمامنا-سيُنظر إليه في مستقبل قريب أفضل على أنه جهد مشعوذ متدرب «وعندما ننظر إليه في يوم من الأيام، فإننا سننظر إلى شعوذتنا بالحيوات الإلكترونية»، يقول كيرن:

سيبدو المشهد جذابًا وبأسلوب يشبه نمط تلك المشاهد في الأفلام القديمة التي نرى فيها عاملات المقاسم الهاتفية ذوات الظهور المتيبسة والشعر في الدبابيس المحكمة، اللواتي يحولن خطوط الهواتف بسرعة من ثقب إلى آخر وهن يصلن شيكاغو بميامي، والمراسل بمقر إدارته في المدينة، ورجل الأعمال بمكتبه، كانت مثل

تلك المشاهد لبعض الوقت وسائل سينمائية مختصرة لجنون الحياة المعاصرة، ولكن تغيرت تقنية الاتصالات؛ وفقدت عاملات المقاسم أولئك أعمالهن.

إن النجاة من انبهارنا الحالي، ومن وسائل الإعلام المتعددة التي تحيط بنا من كل حدب وصوب، تتمثل في أن نقِفَ أنفسنا على مهمة واحدة، والتصميم على القيام بتلك المهمة على الوجه الأكمل؛ إننا بحاجة إلى التأني والتركيز لنتعلم فعل أي شيء بالصورة الصحيحة؛ أي يستحق ذلك، من صيد الأسماك بالطعم المزيف، إلى الهندسة الكهربائية والعزف على الكمان، وينطبق الأمر نفسه على القراءة؛ فالقراءة المتأنية -كما أدرك عدد متزايد من المعلقين-هي الطريقة الوحيدة

للتمتع بالكتاب بصدق.

لطالما كانت قراءة التصفح السريعة من أجل الحصول على المعلومة ملازمة لنا دائمًا، فكثيرًا ما كانت تصمم قصة جيدة في جريدة، مدعومة بعنوان رئيس جذاب، بطريقة تجذب القراء لقراءة بعض الفقرات الرئيسة، عوضًا عن قراءة القصة حتى النهاية، وقد اعتمدت شبكة الإنترنت الأسلوب التقليدي المكثف وأبرزته، وهي التي تشجعنا على الاهتمام بالحقول الرقمية بدلًا من أن تطلب إلينا الغوص والتفكر في الموضوع، ولكنْ هناك استياء متنامٍ من النموذج السائد للأنباء المعدة لقراءتها سريعًا؛ إذ إن مواقع مثل **Longform.org** ترضي القراء الذين يرغبون بقراءة مقالات ثرية، ويرغبون بقراءتها حتى النهاية، فهؤلاء القراء لاجئون جوعى من نظام المعلومات اللامتناهي اللذيذ وغير المرضي أيضًا، المعتمد على نُتَفٍ من المعلومات، ويرغبون في شيء حقيقي، شيء يستحق القراءة بتأنٍّ ودقة؛ يروي ماكس لنسكي وهو أحد مؤسسي موقع لونغفورم، أن موقعه استقبل في يوم اغتيال أسامة بن لادن **800000** زيارة، من أناس يبحثون عن معلومات شاملة بحجم المقالة عن ابن لادن؛ لم يكونوا يبحثون عن الملخصات المثيرة المؤلفة من فقرتين التي كانت تغزو الإنترنت؛ كانوا يبحثون عن شيء أعمق.

الإنترنت هي صورة مصغرة لعصر ما بعد الحداثة الذي يقدر السرعة والاتصالات السريعة قبل أي شيء، ولكن اتضح أن هذه الفاعلية الظاهرية ليست فاعلة على الإطلاق؛ فانشغالنا وسرعتنا لم ينبع منهما إنتاجية أعلى؛ ذلك أن القراءة على الإنترنت مُدَدًا لا تتجاوز ثلاث دقائق تختلف كليًّا عن القراءة الجادة، تمامًا كما

يختلف التنقل بين محطة إذاعية وأخرى عن الإصغاء الجاد.

عندما كنت في المرحلة الثانوية، والجامعة لاحقًا، كان كل ألبوم جديد يحصل على عدد من مرات الاستماع يبدو وكأنه لامتناه. اعتقدنا أننا كنا نضيع وقتنا، ولكن كنا مخطئين؛ إذ لم يكن تبجيلنا المستحوذ علينا في عمر الثامنة عشرة لآخر ما يصدر من الفنيل (كناية عن أسطوانات التسجيلات الموسيقية) من فرقة التوكينغ هيدز أو **Talking Heads** الموسيقي والمغني والمؤلف الإنجليزي **Elvis Costello** إليفس كوستيلو، تبجيلًا بلا هدف، ولكن إخلاصًا محبًّا للتفاصيل التي لا تظهر إلا

عندما تستمع إلى شيء مرارًا وتكرارًا. تستلزم القراءة الإخلاص نفسه؛ إن المقياس الذي يقيس مدى تأثرك بالكتاب وانجذابك له هو رغبتك بقراءته مرة أخرى.

في العالم الرقمي الشجاع الجديد، نقصد السرعة بدلًا من التكرار والدراسة البطيئة، ونتيجة لذلك، ضاعت منا حقيقة أن القراءة الجيدة تتطلب الوقت والصبر. لا يمكن توكيد هذه النقطة بصورة كافية؛ إذ لا تكشف الحجج التي بطول كتاب، والأعمال الإبداعية الأدبية، عن نفسها إلا بمرور الوقت، ولذلك يجب علينا العمل بجد للحصول على المزيد من الكتب التي نقرؤها، ودائمًا ما تكافئ الكتب الجيدةُ القراءةَ المتأنية، والانتباهَ الدقيق، وهذه النقطة ضرورية من ناحية تعلمية منهجية أيضًا؛ إذ إننا لا نفيد أطفالنا بتشجيع فكرة أن كل شيء ينبغي أن يكون سهلًا وسريعًا لا عناء فيه، ففي أغلب الأحيان يعني (البحث) لطلبة المرحلة الثانوية، أو

حتى الجامعات، إلقاء نظرة على الويكيبيديا، والقيام ببحث سريع على موقع غوغل، ثم قص الاقتباسات ولصق بعضها ببعضها الآخر، وفي أفضل الأحوال، سيضع الطالب علامات اقتباس على المقاطع الملصقة، وبسبب عروض الإنترنت الدائمة للنصوص الجاهزة للاستعمال، أصبحت السرقة الأدبية وباءً ينتشر كالنار في الهشيم، كذلك فإن الكتابة السيئة، ومجرد تجميع جمل من الشبكة العنكبوتية، مع بعض التغييرات أو الإضافات من عند المرء نفسه، تسير جنبًا إلى جنب مع القراءة السيئة.

وما ينطبق على الكتابة ينطبق بالقدر نفسه على القراءة؛ فإنتاجنا الدائم من النصوص الممزوجة بعضها ببعض يتحد مع التوجه الجديد للتنكر العفوي لصفة الإبداع؛ قد يستغرق الأمر مجرد دقيقة أو دقيقتين على الإنترنت لكتابة قصيدة أو قراءتها، إلا أن العمل الإبداعي الحقيقي - سواء جعل شيئًا ما ممتعًا، أو فسر شيئًا ما بطريقة ممتعة - يتطلب منك اكتساب أسلوب يمكِّنك من تحقيق هدفك.

ليس ثمة إتقان لأي مهارة أو حرفة من دون الوقت والإخلاص والتركيز، وينطبق هذا الأمر على العزف على البيانو، والتفوق في الرياضة، ورسم لوحة، والقراءة.

«إذًا، هناك قراءة خلاقة، تمامًا مثلما هناك كتابة إبداعية»، هذا ما يدعيه رالف والدو إيمرسن، «فعندما يكون العقل منشغلًا بالعمل والإبداع، تصبح الصفحة التي نقرؤها من أي كتاب مضيئة بإلماعات متعددة، وتصبح كل جملة مزدوجة الأهمية، ويصبح إحساس مؤلفنا واسعًا كوسع العالم». فوفق بصيرة إيمرسن العظيمة فإن الإبداع يتطلب (عملًا) مقرونًا (باختراع)؛ ويحتاج ذلك إلى جهد.

إن الجهد الذي نحتاج إليه للحصول على قراءة مجزية حقًّا، على الطرف النقيض للكسل الذي نتصفح به النصوص التي طورناها في العقود القليلة الماضية التي هيمنت عليها شبكة الإنترنت، وقد اكتشف الباحثون أن الناس يميلون إلى قراءة نصوص الإنترنت، سواء أمن المدونات كانت أم من صفحات الفيسبوك أم من قصص الأخبار، على صورة حرف **F** في اللغة الإنجليزية؛ إذ يبدؤون بقراءة السطر الأول، أو الأسطر الأولى القليلة من النص، وبعد ذلك يقرؤون بصورة أفقية إلى الأسفل، بحيث يقفون أمام الهامش الأيمن (الفرع الأدنى والأقصر لحرف **F**)؛ وتوفر العناوين الفرعية أو النقاط الرئيسة فروعًا إضافية للحرف **F**: وللانسجام مع نمط **F**؛ فإن مثل هذه العناوين الفرعية يغلب أن تكون أقصر من العنوان الرئيس في الأعلى، وفي النهاية وفي منتصف النص تقريبًا، تبدأ عين القارئ بسلك أقرب الطرق نحو الهامش الأيسر للصفحة، متتبعة الجذر العمودي للحرف **F** بطريقةٍ (تنهي) النص من دون قراءة معظمه في حقيقة الأمر. وبسبب ضغط الوقت، يكون القارئ في سباق نحو نهاية النص، وبسرعة أكبر يهبط عموديًّا نحو نهاية المقال.

ويكتب ديفد رزلي وهو (خبير إستراتيجي صاحب مدونة تسويقية) عن الأهمية المهيمنة لنمط الحرف **F** بقوله: «إن معظم قراء المدونة مصابون باضطراب عجز الانتباه... ومن ثم يجب بناء محتواك بحيث يكون ذلك بالحسبان». إن أصحاب الشركات الدعائية مدركون لنمط الحرف **F** تمامًا؛ إذ إن أغلى الدعايات هي التي

تقع في أعلى الجزء الأيسر من صفحة الشبكة، في القسم الأدسم، أي الزاوية الأشد لفتًا للانتباه من الحرف F. (وهذا على عكس التصميم التقليدي لصفحات

الجرائد الذي يحتوي فيه الجزء الأيمن العلوي من الصفحة على الخبر الرئيسي).
يمكننا مقاومة نمط الحرف F الذي تستخدمه الشبكة لبناء قراءتنا، وتبنِّي سرعةٍ أكثر ملاءمة، أي سرعة تُمكِّننا من مواجهة النص بصورة أشمل. لدى كل منا حرية اختيار ما يرغب في قراءته، قد تقف التقنية الجديدة عائقًا في طريق ذلك، ولكن ما زال بمقدورنا التحكم في تجربة القراءة الخاصة بنا.
ومع أن الهيمنة المتزايدة للإنترنت في حياتنا مبعث قلق عميق، إلا أنه يجب ألا تكون سببًا لليأس. وإن الفكرة القائلة بأن الإنترنت قد غيرت بنية عقولنا إلى الأسوأ، لَهِي فكرة غير صحيحة تمام الصحة؛ فلا يمكن لذلك أن يحدث في غضون عدة عقود؛ إذ إن التطور يستغرق وقتًا، ولكن يمكن للاستخدام المكثف للإنترنت منذ وقت مبكر، أي في وقت ما زال دماغ الطفل فيه قيد النمو، أن يؤثر في الدماغ، تمامًا مثلما تؤثر الحبوب المخدرة (بالتأكيد لا ترغب في إعطاء طفلك الصغير الكافيين

أو نوعًا من مخدرات الأمفيتامين، أليس ذلك صحيحًا؟)، وحتى عند الكبار، إن العودة المتكررة إلى الإنترنت تشكل استجاباتنا بطريقةٍ- كما أصف دائمًا- قد يجدها الكثيرون الآن مقيِّدة بدلًا من أن تكون محرِّرة. قد يحتاج الأمر إلى بعض الوقت قبل أن يقرر الباحثون مقدار استخدام الإنترنت، والعمر الذي يستخدم فيه، الذي

يؤدي إلى اضطراب عجز الانتباه، إلا أن الدليل يعرض زيادة مرعبة في اضطراب عجز الانتباه بين أطفالنا، مقرونًا باستخدام لا نظير له للإنترنت في العقد الماضي، وإن الحجم الكبير للوصفات الطبية التي كتبها الأطباء لعقارَي أيدرال وريتالين مرعب ومخيف.

إن اليافعين هم الأكثر تأثُّرًا بأخطار العصر الرقمي؛ إذ إن متوسط ما يرسله المراهق العادي هو قرابة ثلاثة آلاف رسالة نصية شهريًّا، وذلك رقم صاعق ومفزع. وقد وصف مارك بورلين أشكال الضغوط التي يفرضها تواصل المراهقين هذا مع أقرانهم: يتبادل المراهقون الكلمات والصور طوال اليوم، وفي قسم كبير من الليل أيضًا، وقد أصبحت غرفة نوم المراهق (مركز قيادة)، كما يكتب بورلين. إن النصوص والتغريدات والصور «تنهمر كل مساء، وإن لم يردَّ الأطفال، فسيتخلفون عن ركب أصحابهم». ويرى بورلين أن «الأطفال بحاجة إلى مُتَنَفَّسٍ وملجأ»؛ أي يحتاجون إلى حماية من المطالب الآنية من مجموعة أقرانهم. إن القراءة عالم يمكن للشاب دخوله بنفسه وبرغبته، ويمضي فيه وقتًا بقدر ما يرغب، فبإمكانه أن يحرر نفسه من العمل المحموم الذي يفرضه عليه الهاتف الذكي بحيث يشكل إجابة فطنة أو استجابة بملاحظة بارعة لكل جملة يقرؤها. ويكتب بورلين، وهو أستاذ في الجامعة، أن طلبته يشعرون بضغط كبير للتواصل، وفتح الهاتف في اللحظة التي تنتهي فيها الحصة الدراسية، فهم يخشون أن يفوِّتوا شيئًا ما، «وهل هناك شيء أسوأ من الإقصاء؟» يتساءل بورلين. إلا أن وجوه الطلبة متوترة وليست مرحة،

وهم يتعاملون منكبِّين على الشاشات التي بأيديهم. وتحت وطأة النظام الجديد من القسوة والتأكد والاستجابة، ضاعت المتعة. ويستشهد بورلين بعدد من نقاد الإنترنت، من ضمنهم لي سيغل، وَنيكولاس كار، وَماغي جاكسون، الذين يتفقون مع تقديره للضرر الذي أحدثه العصر
الرقمي على أرواحنا.

الأخبار الجيدة هي أن تأثيرات الإدمان على الإنترنت يمكن عكسها؛ فأنت لم تصبح مخبولًا فجأة لأنك تلعب ألعاب الشبكة السخيفة، تمامًا مثلما لا يفقد مدمن القمار قدرة التفكير إلا بعد تقييد نفسه مدة طويلة أمام ماكينة الشقبية. فالطريقة التي تحثك بها الإنترنت وتهيئك لـ(الفعل) (لاحظ علامات اقتباسي المشكِّكة) تشبه لعب القمار؛ هناك هالة من الإكراه حولها تلقي بظل قاتم حتى عندما تمضي وقتًا ممتعًا. لا يمكن لتصفح الإنترنت أن يتسبب في إبهاج المقامر، وليس
بوسعه-باستثناء حالات نادرة-أن يأخذ منزلك وعائلتك (إلا إذا كانت المواقع التي تزورها للمقامرة)، ولكن الظاهرتين؛ القمار وتصفح الشبكة، يتقاسمان عنصرًا مشتركًا: فهما يتقدمان بوتيرة زائفة سريعة تبقى مختلفة تمامًا عن الإيقاع الذي نتبناه عندما نتمشَّى أو نتحدث مع صديق، أو نقرأ كتابًا بصورة جدية.

إن الفرق بين وتيرة بيئة الاتصال بالشبكة وتلك المتعلقة بالأنشطة الأخرى التي ذكرتها توًّا، ليس فقط أن الشبكة تنادي بالسرعة؛ ولكنْ هناك شعور بأن إيقاع الشبكة يُفرض بقسوة بدلًا من أن يكون تعبيريًّا تشعر به؛ حتى عندما يتم الاتصال بالروابط بسرعة، وحتى أسرع الحاسبات في العالم سيجعلك عبدًا منتظرًا زمن

تفاعله معك، وما زال سيعرض عليك مصفوفة من الخيارات للنقر عليها. ببساطة، لا يمكنه الاستجابة لك بالطريقة التي يستجيب بها الإنسان، أو المنظر الطبيعي، أو اللوحة، أو حتى الكتاب. كما أن الموسيقى تقدم لك بيئة مرهفة بطريقة لا يمكن للشبكة تقديمها بأي حال من الأحوال. وفي هذا الجانب المصطنع قصير المدى لشبكة الإنترنت، يرى يارون لانير افتقارها للمقدرة التعبيرية؛ فلكل من الأدب، والموسيقى، والفن، قوة تعبيرية، لكن بالمقارنة، تقودك الحواسيب بطريقة الخطوة تلو الخطوة، فأنت لا تنغمس في حقيقة، بل تحدق في شاشة تطرح عليك أسئلة وتطلب إجابات.

لا يمكنك أن تنسى نفسك في الشبكة أبدًا بالطريقة التي تنسى فيها نفسك في كتاب؛ فأنت لست حرًّا على الإطلاق وأنت تنتظر تغير الشاشة، وهذا هو السبب [illegible]

محاكاة أفضل قارئات الكتاب الإلكترونية الإحساس بالكتب بأقرب هيئة ممكنةäÅ اللجوء الأساسي للقارئ الإلكتروني هو أنه يريحنا من حمل مجلدات ضخمة (مع أن ذلك يخضعنا أيضًا لحمل شاشة أخرى، وإذا ما كنا نحدق بشاشة طوال اليوم في حجرة نوم صغيرة؛ فقد نرغب بالصفحة المطبوعة بوصفها ملاذًا). نريد من القارئ الإلكتروني أن يوفر لنا حميمية الكتاب؛ نريد أن نتصفح، ونقلب الصفحات، ونكتب ملحوظة في الهامش. وبعبارة أخرى، إن القارئات الإلكترونية مريحة بصورة رائعة، ولكن هل هناك أي شيء تفعله لا تستطيع الكتب المطبوعة فعله؟ بوسع القارئات الإلكترونية الاتصال بالموسيقى، وبالفن، والتسجيلات المصورة،

بطرق ليس بوسع الكتب القيام بها، ولكن تتطلب الكتب انتباهنا الكامل، ومن ثم فإن مثل هذه الزيادات الإلكترونية ما هي في العادة سوى عقبات في طريق ذلك.

فهل تريد فعلًا سماع بيتهوفن **Anthony Burgess** وأنت تقرأ الساعة البرتقالية **(A Clockwork Orange)** لأنتوني بيرغيس الذي تستمع شخصياته السفاحة

دائمًا لـ(لويدوغ فان) على مكبر الصوت؟ الجواب لا؛ إن تذكر كيف ترن موسيقى بيتهوفن في الأذن أكثر من كاف. وإن كنت تصغي في الوقت الذي تقرأ فيه، فإن الموسيقى ستفوز على الكلمات.

ومع أن كتابًا سمعيًّا منجزًا بطريقة جيدة، غالبًا ما يضيف لفهمنا للنص المكتوب، فإن الكتب موجودةٌ قبل أي شيء على الصفحة، إنها كتابة وليست كلامًا، وهناك فرق بين الاثنين؛ فنحن لا نسجل في أغلب الأحيان محادثاتنا للاستماع لها لاحقًا، فهي لا تتمتع بالصورة الجميلة التي تتمتع بها قطعة جميلة من الكتابة جديرة بالتذكر. الكلام يحدث في اللحظة، أما الكتابة فهي شيء تعود إليه لاحقًا. ومع التوصُّل إلى إرسال الرسائل المباشرة وتويتر، فإن الفرق بين الكلام والكتابة يضمحل بسرعة.

يقول عالم اللغة جون مكهورتر، المغرم جدًّا بتويتر، إنه كتابة بالمعنى التقني للكلمة فحسب؛ تويتر هو حقيقةً كلامٌ بصورة مكتوبة. لا غضاضة في ذلك أبدًا، باستثناء أننا تأقلمنا معه. وعندما نواجه كتابة حقيقية، كتابة تتطلب تركيزًا، نجد أنفسنا مهزومين ومحبطين، نشعر بالملل والضجر حتى قبل معرفة الشيء

الذي يسبب لنا ذلك. وإن إلقاء نظرة على تغريدة لا يستغرق سوى بضع ثوان، في حين يتطلب فهم رواية أيامًا، وأحيانًا أسابيعَ. وليس هناك أي سبب يمنع قارئًا تواقًا من أن يكون كاتب تغريدات ماهرًا؛ تمامًا مثلما أنه لا يوجد أي عائق يمنع مغرمًا بالأوبرا من أن يحب أغنية شعبية لا تستغرق سوى ثلاث دقائق. ولكن تذكر أن التغريدة هي أشبه بكورس أغنية البوب، وليس الشيء برمته، وحتى أغنية الدقائق الثلاث هي ذات بنية، وغالبًا ما تتمتع بفنية راقية ليست في التغريدات، بل ولا ترغب في تحقيقها. التغريدة صورةٌ على الشاشة، فاصل، وإحساس لحظي. لا يمكنك العيش على تلك الحمية، وفي نهاية المطاف ستصاب بالإحباط من مثل تلك اللقيمات المتناهية الصغر، ومن مثل تلك الفواصل المتكررة.

نحن بحاجة إلى الاستمرارية، وثبات العمل على الموضوع نفسه، لحظة بعد لحظة، وصفحة بعد صفحة. وينطبق الأمر على القراءة كما ينطبق على الاستماع للموسيقا أو مشاهدة الأفلام. وثمة سبب لكون التنقل بين عدة مصادر للمعلومة أمرًا محبطًا، في حين أن فعل شيء محدد بعينه أمر مُرْضٍ، حتى في أيام الطفولة كنا نشعر بالفرق الشامل بين أن تكون مشتتًا وبين أن تكون منشغلًا بسعادة، وإن معرفة هذا الفرق هو جزء من موروثنا التطوري، وإن أحد إنجازات الأطفال الدرَّج المميزة، التي تحدث عادة عندما يكونون في عمر الثالثة، تتمثل في مقدرتهم الجديدة على التركيز على نشاط بعينه مدة مطوَّلة من الزمن، بدلًا من الاندفاع بسرعة من دمية إلى أخرى كل بضع دقائق (وذلك هو الأسلوب المميز للطفل ذي العامين). يأتي هذا النضج المبكر بوصفه راحة للوالدين اللذين يشعران

بفخر لأن طفلهما قد تعلم كيف يركز على شيء بمفرده ويستكشفه بدقة أكبرäÅ القدرة على الاستغراق مدة طويلة في لعبة (أو مقطع مصور، أو كتاب) تستمر لتتطور بنمو الطفل، مع شغف بالتجربة المتكررة؛ كالرغبة في سماع قصة مرة أخرى، أو الاستماع للأغنية نفسها مرات متكررة. إن الرغبة في الاستغراق بأي شيء هي أحد الأشياء التي تُعرِّف ما يعني أن تكون إنسانًا ناضجًا. وإن مقدرتنا على التركيز المستغرق طويل الأمد قد أدت أيضًا إلى معالم ثقافية ضخمة؛ فما كنا لنكون علماء الرياضيات والفيزيائيين والطهاة ومبرمجي الحواسيب والكتاب والفنانين الذين نحن هم اليوم، لو لم تكن لدينا الرغبة في الاستغراق الصامت الممتع. إننا نمنح أنفسنا الحيز، وقبل أي شيء الوقتَ، لدراسة مسألة، أو لخلق شيء بحرص وتأنٍّ. وعندما قال فرويد إن البشر يحتاجون إلى العمل والحب ليعيشوا، فقد كان يشير إلى عنصر أساسي يتقاسمه هذان النشاطان؛ إن العمل الأفضل يستدر حبَّنا، والحب لا قيمة كبيرة له إن لم نعمل من أجله. الحب يعني اهتمامًا ثابتًا مُحِبًّا؛ وعندما نعمل (بدلًا من أن نكون عمال أجرة وحسب)، فإننا نقف أنفسنا على عملية تصبح ملكنا. قد يبدو مثل ذلك العمل مجرد هوس بالتفاصيل، ولكنه ليس كذلك.

إن العمل الحقيقي الذي أعني به أي حرفة أو ممارسة جديرة بالاهتمام، غالبًا ما يبدو فرديًّا وانعزاليًّا حتى عندما يكون هناك شخص آخر يعمل بجانبك تمامًاäÅ القراءة، بوصفها صورة من صور العمل، تحتاج إلى عزلة. أما الثرثرة الاجتماعية، التي تنتشر في كل زاوية من زوايا الإنترنت، فتعيق مقدرتنا على العمل. وعندما

تكون الثرثرة جيدة، فهي تسلينا لبرهة وجيزة على الأقل، وعندما تكون سيئة (كما هو الحال في أغلب الأحيان ولا سيما في الردود على المنشورات في المدونات أو مقالات الأخبار) فقد تكون خبيثة بصورة مرعبة. إن الجدل بطريقة مستوحاة من قراءة عميقة يختلف عن مجرد طرح آراء مندفعة، وهي الطريقة المألوفة في أرض المدونات، حيث نتخذ مواقفَ عدائية، ونشجُب بحُريَّة تامة، ونفخر بأنفسنا. وقد لاحظ كاس سنسشتين أن الآراء تنزع إلى توكيد نفسها على الإنترنت، بدلًا من أن تصبح جزءًا من الحوار. وقد لاحظ معظمنا أن الشبكة، ربما بسبب عدم معرفة هوية المشاركين، تشجع المستخدمين على سلوك مسلك الحرب، فعندما لا تعرف هوية من تتحدث معه-عندما تتحدث، من حيث المبدأ، إلى كل شخص-تميل إلى أن تصبح مدافعًا عن رأيك، ومن ثم عدوانيًّا بصورة لا داعي لها. إن إشعال أشكال الذم، ورفع الرايات المحموم، لا يشكلان محادثة بالمعنى الصحيح للكلمة. عادة ما تكون تعليقات القرَّاء على الكتب المنشورة على الإنترنت أكثر ميلًا إلى المجاملة الضعيفة منها إلى الذم العنيف، والتعليقات المختصرة على موقع أمازون، المقرونة بنجماتها المحتومة، هي في العادة أكثر قربًا إلى الدعايات المغالى بها منها إلى الاستجابات القيِّمة. وهناك مكان مهم للمحادثة عن الكتب التي نقرؤها؛

ولكن يجب تغذيتها بمشاركات مسؤولة مع القراء الآخرين، بدلًا من السعي لإحراز النقاط بآراء سريعة من دون تدبر، أو مجرد التربيت على كتف المؤلف. ثمة فرق

بين تعليق عميق وردة فعل من دون تفكير، وعلينا أن نحتفظ بالإحساس بذلك الفرق في عقولنا، ليس فقط عندما نتحدث مع القراء الآخرين، بل مع مؤلفي
الكتب التي نقرؤها؛ لأن القراءة في حقيقة الأمر هي محادثة مع المؤلف (سأتحدث عن موضوعِ القراءة بوصفها محادثة لاحقًا).

يرى بعضهم أن العصر الرقمي قد يكون عاصفة من التشتت، ولكنه أعطانا شيئًا جديدًا ومهمًّا، صورًا مبتكرة من التمارين والإبداع العقليين. وماذا عن ألعاب الفيديو، على سبيل المثال؟ ففي عام 2012م، ظهرت قصة في الصحيفة البريطانية التلغراف (Telegraph) تحت عنوان رئيسي (ألعاب الفيديو (أكثر إبداعًا من
القراءة)). وكان العنوان الفرعي مثيرًا أيضًا بالدرجة نفسها: (لا ينبغي للآباء الذين ينتمون إلى الطبقة الوسطى أن يكونوا قلقين من السماح لأطفالهم باللعب
بألعاب الحاسب؛ لأن تلك التجربة أكثر إبداعًا من القراءة، هذا ما قالته إحدى رائدات كتاب المسرحيات في البلد البارحة). والكاتبة هي لوسي بريبل (مؤلفة الدراما الساخرة بعنوان إينرون Enron) التي اعترفت أنها كانت مدمنة ألعاب فيديو في مراهقتها، عندما كانت ألعاب الفيديو أقل مكرًا وتعددًا للأبعاد مما هي عليه الآن.

وفي مقالها الأساسي عن الموضوعِ لصحيفة الغارديان (Guardian)؛ كتبت بريبل أن اللعب «مبدع، مقارنة بسلبية مشاهدة فيلم أو قراءة كتاب؛ إذ إنك تمتلك خيارات، وغالبًا ما تصمم العالم من حولك بنفسك».

من المبكر جدًّا القول إن ألعاب الفيديو قد تصبح شكلًا فنيًّا ينافس الروايات أو المسرح أو الأفلام السينمائية، ولكن من الواضح أن بريبل مخطئة في القول إن اللعب بلعبة فيديو أمر مبدع، في حين أن قراءة كتاب أمر سلبي، فإذا قرأت بذكاء- Ãí: إن تعلمت كيفية القراءة بالطريقة المثلى- فإنك تقوم باختيارات في كل لحظة، وتفكر فيما هو مهم في الجملة أمامك، وكيف تتآلف أفكار الكتاب معًا، والطريقة التي أنجز بها المؤلف عمله. وإن ملاحظتك لعدد كبير من الجوانب في فن المؤلف يجعلك شريكًا للمؤلف، لا مجرد مستقبل سلبي للنص. فأنت تتعامل مع كلمات الكتاب وأنت تحاول معرفة ما يتناغم معك ولماذا. هناك أسلوب لخياراتك حول كيفية الاستجابة للكتاب؛ تمامًا مثلما هناك تقنية مطلوبة في أي نشاط تحتاج إلى تعلُّمه، من رقص الصالونات إلى عزف الموسيقى أو الرسم.

سأدلي بالمزيد حول كيفية تمكن أساليب القراءة من أن تطلق العنان لإبداعك في الفصل المعنون (القواعد)، أما الآن، فإن الفكرة الأساسية هي أن القراءة، مع أنها تختلف عن لعب لعبة، تتقاسم شيئًا مع الألعاب (فلها قواعدها، على سبيل المثال). بالنسبة إلى المشاهد العَرَضي فإن لعب لعبة، سواء أكان ذلك على الشاشة أو بعيدًا عنها، قد يبدو أكثر نشاطًا من القراءة؛ لأنه يتطلب حركة فيزيائية؛ إذ يجب على اللاعب النقر، أو توجيه ضربة عنيفة، أو رمي كرة، أو تحريك قطعةäÅ قرارات اللاعب مرئيةٌ، ولا يمكن لقرارات القارئ أن تكون مثلها. فعندما تقرأ، تتقفى أثر الكلمات؛ فقد تكون أحيانًا مدركًا لاتخاذ قرارات (على سبيل المثال: الكاتب

ساخر أم مباشر في قوله؟ أتتجه الحبكة نحو مأساة أم نهاية سعيدة؟)، مع أنه بوسعك في أغلب الأحيان أن تشعر بنغمة الكتابة التي بين يديك من دون الحاجة إلى مناقشة مثل هذه البدائل بذلك الوضوح. وإن الجهد الذي تبذله في القراءة يأخذ صورة تعلُّم عمق ما هو موجود على الصفحة: التعود على رؤية كتاب بأقصى شمولية وبكل أبعاده. والمقارنة المناسبة هي مع عازف البيانو الذي يشعر بإحساس أفضل فأفضل تجاه قطعة موسيقية وهو يتدرب عليها، ويحفظها عن ظهر

قلب، ومن ثم يعمل على تعرُّفها بصدق عدة أسابيع أو شهور أو سنوات، فأنت عندما تقرأ جيدًا، لا تكتشف كيفية التلاعب بقواعد العزف لمصلحتك، أو كيفية جعل حالة كئيبة أكثر متعة، أو كيفية المنافسة مع خصم (وكل تلك مهارات أساسية في ألعاب الفيديو)، إن القراءة أشبه ما تكون بإدراك ما هو موجود هناك

مسبقًا في النص؛ فهي تتطلب فهم هوية المؤلف، وما يحاول فعله. إن مثل ذلك الفهم الإبداعي، هو تمامًا كعزف مقطوعة لموزارت أو بيتهوفن ببصيرة وإحساس. وعلى شاكلة الموسيقي، فإن شخصية القارئ تلوِّن فهمه. ما من شيء أكثر نشاطًا من ذلك.

لطالما كان هناك الكثير من أشكال التشتت؛ إذ يَرِدُ هذا الموضوع في كتاب أمثال الإنجيل «دع عينيك تنظر إلى الأمام تمامًا.. وتأمل بممر أقدامك [4: 25-26]». حذر

مثقفو القرن الثامن عشر معتمري الشَّعر المستعار من قراءة الجرائد بتلك الحماسة نفسها التي أحشدها ضد عالم الشبكة العنكبوتية، ولكن هذا الوقت مختلف حقيقة، وأنا مقتنع بذلك؛ فقد وفرت شبكة الإنترنت بلمسة إصبع الوصول إلى كل شيء في العالم، وإن حجم الخيارات الهائل المتوافر في الحال يخلق عندنا رغبة في جمع القليل من أي شيء نراه؛ ونتيجة لذلك، نعود أدراجنا صفر اليدين. يسمي كانْط هذه المصفوفة اللامتناهية من الاحتمالات بـ (السمو الرياضي)؛ لانهائية مخيفة من الخيارات التي تجعلنا نشعر أن لا حول لنا ولا قوة، بدلًا من الشعور بالقوة.

إن عالم الإنترنت الذي صنعه الإنسان يشبه برج بابل. إذ حاول بناؤو بابل الوصول إلى السموات، ولكن بدلًا عن ذلك تشتتوا في كل أصقاع الأرض، وحُكم عليهم بتكلم لغات مختلفة غير مفهومة بصورة متبادلة. كان بين البنَّائين تعاونٌ ولكن لم يكن بينهم رؤية، فكانوا يبنون من أجل البناء وحسب. إن الوصل بين أكبر عدد ممكن من الناس، وتوسيع شبكة التواصل بقدر ما أمكن، لهو مشروع يشبه مشروع بابل، ولكن التفكك-بَعْثَرة الناس في أصقاع الأرض، على الرغم من تواصلهم الرقمي-يبدو أنه النتيجة المحتملة؛ لأنه ما من رؤية تتماشى مع الدافع القوي للتوسع، بصورة موقع بعد موقع وبلا نهاية.

لقد تصور جورج لويس بورجيس **segroB siuL egroJ** في قصته القصيرة بعنوان (مكتبة بابل) **lebaB fo yrarbiL ehT**؛ قبل عصر الإنترنت بوقت طويل، مكتبة

تضم كل كتب العالم، ويكون حجم كل كتاب في مكتبة بابل **410** صفحات تمامًا؛ ومليئًا بأحرف «دقيقة، وحساسة، وسوداء كثيفة، ومتسقة بصورة لا تضاهى». هناك مناطق ضخمة من مكتبة بورجيس حيث كل كتاب مجرد فوضى، خيوط من الأحرف لا معنى لها. ولكن المكتبة تحتوي أيضًا في مكان ما على رفوفها

اللامتناهية كل شيء تم التعبير عنه أو يمكن التعبير عنه في كل لغات العالم المطبوعة. ويكتب بورجيس أنه عندما يكتشف سكانها طاقة المكتبة اللامتناهية «يتوسع العالم فجأة إلى أبعاد الأمل اللامحدود». سينطلق العديد من الباحثين يطلبون الكتاب الذي سيخبرهم بمستقبلهم، ولكنهم سيخفقون جميعًا. يلاحظ بورجيس أنه في مكتبة لا حدود لها «تكون الاحتمالية المحسوبة في أن يجد إنسان كتابه، أو نسخة مزورة عنه، قريبة من الصفر»، وعندما يصل ذلك الإدراك إلى ذروته، يأخذ اليأس بالناس في المكتبة، فيبحثون بخمول في المجلدات القريبة، ولا يتوقعون العثور على شيء مهم، مجرد بعثرات رخيصة كي تضيء كآبتهم، ويصبحون متصفحي شبكة لا حول لهم ولا قوة قبل وجودها.

سيستميت غوغل في الحصول على مجموعة كالتي وصفها جورجيس، تتألف من كل النصوص الموجودة أو التي قد توجد. لم يصل غوغل إلى ذلك الحد بعد،

ومع ذلك، هناك عدد لا بأس به من الكتب التي لم يتم مسحها بعد، بل الملايين في الحقيقة. لا تحتوي الإنترنت على كل الألفاظ المسجلة في التاريخ الإنساني، وإنما

يبدو عليها ذلك فحسب. ولكن شعورنا أن كل شيء بالمطلق موجود في مكان ما في حيز فضائي أمر مهم، وإن لم يكن ذلك دقيقًا تمامًا. إن عقولنا جفولة من الكم المرعب مما هو موجود. كيف يمكننا الخروج من مثل ذلك العالم الضخم من الحقائق والأفكار والآراء والشائعات إلى شيء يمكنه حقيقة الوصول إلينا والاستجابة

لحاجتنا؟

وبمواجهتك للخيارات غير المحدودة تقريبًا التي تعرضها شبكة الإنترنت، فإن فرصتك ضئيلة جدًّا في الوصول إلى ما تبحث عنه؛ كلمات تتحدث معك، وتجديد قوة

التخيل لديك، أو حتى تغيير حياتك. وتمامًا مثلما أنه من الصعوبة بمكان مصادفة أشخاص تودهم في ساعة الذروة في مدينة كبيرة، فمن الصعب تحديد ذلك الكتاب الحاسم في الوقت الذي تُقذف فيه بكلمات الإنترنت الجريئة التي تصيبنا بالدوار. وللمفارقة، عندما تكون خياراتنا محدودة نسبيًّا، فاحتمال أن نعثر على ما نحتاجه أكبر؛ إذ إنه من المرضي تمامًا التجول في مكتبةِ قريةٍ صغيرة هادئة مميزة، مقارنة بتصفح الأكوام المكدسة من الكتب في مكتبة جامعة ضخمة. علينا مَنْعُ أنفسنا من الانبهار بالعدد الضخم لمادة القراءة التي تقدمها لنا الإنترنت، والتي تسبب الدوار أكثر من أضخم المكتبات على الإطلاق.

وما إن نحصِّن أنفسنا ضد تشتيت الإنترنت الدائم، يمكننا الاستقرار، والإبطاء من حركتنا؛ ونكون عندها مستعدين للاستغراق بسعادة في كتاب. إن التأني،

والصبر الذي يرافقه، هو مفتاح القراءة الجيدة، وهو الخيط الذي يسري في كل ملاحظاتي حول نوع القراءة التي يجب القيام بها للمتعة والفهم. وإذا ما كنت تعتقد أن القراءة هي مجرد تحميل للمعلومات، عندها ستبدو دائمًا بطيئة للغايةäÅ القراءة من أجل المتعة الحقيقية والفهم لهي قضية مختلفة تمامًا عن القراءة من أجل المعلومات. كما أن اكتشاف طريقة كشف الحجة عن نفسها، أو كيف تعمل القصص، يتطلب وقتًا وتركيزًا.

وفي لقطة مشهورة، قالت الممثلة الأمريكية مارلين مونرو: «أقرأ الشعر لتوفير الوقت». وكانت محقة فيما قالت؛ إذ يحتاج الأمر حقيقةً إلى مجرد عشر دقائق أو عشرين دقيقة لقراءة قصيدة غنائية لييتس، في حين أن رواية لديكنز قد تستغرق أسابيع طويلة. ولكن بطريقة أخرى، أخطأت مونرو الهدف، لأنه حتى قراءة عمل بطول صفحة واحدة من أدب حقيقي تتطلب وقتًا جادًّا، أي وقتًا للتأمل. ويعني ذلك تخليص أنفسنا مما سماه جون رسكن niksuR nhoJ¡ من(المعلومات) الضحلة، الملطخة، المتخبطة والمعدية).

الحل

بينما كنت أكتب هذا الكتاب، استخدمت تطبيق الحرية (Freedom). يمكِّنك هذا التطبيق لبضع ساعات -تقرر عددها أنت- من الكتابة على حاسوبك مع إلغاء الوصول إلى الشبكة العنكبوتية. لماذا نجد، أنا وبعض الكتَّاب الذين أعرفهم، هذا التطبيق أداة مفيدة للغاية؟ لأننا بحاجة إلى حماية أنفسنا من الإلهاءات الموجودة في كل مكان على الشبكة؛ علينا إذًا اتباع إستراتيجية محددة، فهي حربٌ دعائمُنا فيها الإبداع والقدرة على العمل.

إن القراءة، كما الكتابة، عمل إبداعي كما ورد في مقولة إيمرسن ذائعة الصيت. وليس بإمكانك الإبداع وسط عاصفة من الاحتمالات المبهرجة، كل منها يحاول الاستحواذ على انتباهك، فأنت بحاجة إلى التحكم والهدوء والعزلة، ولذلك عليك الابتعاد عن الزوبعة الرقمية المحيطة لتتمكن من التركيز. ويمكِّن التحرر من المنبهات المحيطة المفرطة من تقدير الشيء الموجود أمامنا على نحو ملائم، وهو سلسلة الكلمات على الصفحة. فعندما نتحرر من ضغط الاستجابة في كل لحظة إلى

شيء ما خارج كتابنا، نصبح قادرين على القراءة بتأنٍّ وتمعُّن.

سرعان ما تقوم الشبكة بقولبة نفسها لإرضائنا وموافقتنا فيما نحب ونكره، فتعرض خيارات سريعة لتناسب أذواقنا، إنها تزودنا بقوة المستهلك التي هي على وسعها سطحيةٌ، فنأخذ حاجتنا ونذهب. وعلى النقيض من ذلك، فإن القراءة المتأنية تعني أن نُخضع أنفسنا لمؤلف ما بصورة تدريجية. فالتأني يعني الاكتشاف،

والكتاب الجيد يُطِلُّ علينا ويشرق في أنفسنا بحلاوة وقوة تدريجيتين. وكما يؤكد راسكن في جداله الانفعالي بعنوان السمسم والسوسن **Sesame and Lilies** (وهو نقاش قديم عن القراءة سأعود إليه في فصل (القواعد))، فإن ما نحصل عليه من كتاب جيد مقروء بتأنٍّ وتمعن هو التثقيف. وعندما نسير بروية، نكتشف ما يفكر فيه الكُتَّاب حقًّا، ونتيجة لذلك نقوم بتطوير عقولنا. هذا النوع من التثقيف لا يمكن للشبكة العنكبوتية تزويدنا به.

هناك حركة جديدة تناصر التأني؛ وهي التأني في الطعام، والتأني في السفر، والتأني في تكوين الصداقات (على عكس الصداقات المجنونة لآلاف من الغرباء تقريبًا على موقع **koobecaF**)؛ والتأني في العمل أيضًا. ويشير كارل هونوريه **lraC éronoH** أحد مناصري هذه التوجه إلى أن شركة **MBI** طلبت من موظفيها التقليل

من عدد مرات تفحصهم لبريدهم الإلكتروني، وأن عددًا من الشركات قامت ببناء أماكن للاستراحة لعمالها، وأضافت أوقاتًا إلزامية للاستراحة إلى يوم العمل**äÅ** القراءة المتأنية هي جزء من الفكرة الجديدة عن التأني، وهي الحل للأعصاب المنهكة والاهتياج المعتوه أحيانًا للعالم المتشابك الذي نعيش فيه. وليست القراءة

المتأنية حملة منظمة، وليس لديها منبر لفريق بعينه. فمثل مصطلح القراءة المعمقة، أصبح مصطلح القراءة المتأنية قضية في التسعينيات من القرن الماضي (مع أنه

مصطلح له ارتباط طويل ومميّز، كما سأشرح بعد قليل). لقد ناصر الناقد سفين بيركيرتس **Sven Birkerts** القراءة المتأنية، أما جون ميديما وَتوماس نيوكيرك **John Miedema, Thomas Newkirk** وآخرون فقد كتبوا منذئذٍ كتبًا عنها.

وللقراءة من ذلك النوعِ الحريص تقاليدُها، إذ أسس روبن براور من جامعة هارفرد **Reuben Brower** قبل ستين عامًا من الآن، منهجًا فيما سماه، للمرة الأولى،

القراءة المتأنية، وتعود تلك التسمية إليه بالمعنى الدقيق للكلمة، مع أنه مشهور أكثر بصفته مؤسس (القراءة من كثب)، وهي فكرة شديدة الشبه بالقراءة المتأنية.

وأصبحت القراءة من كثب تقنية واسعة الانتشار لتدريس الأدب في الخمسينيات، جزئيًّا من خلال كتاب مؤثر (يستحق القراءة طبعًا)، ككتاب فهم الشعر **Understanding Poetry** ل كلينث بروكس وَروبرت بن وارن **Cleanth Brooks and Robert Penn Warren** لقد أصبحت القراءة من كثب ضيقة الأفق

أحيانًا، بل عقيمة، عندما سيطرت على حصة الأدب؛ إذ نزعت إلى إعلاء شأن نوع معين من الأعمال على سواه، وهو نوعٍ كان يفخر بما يزخر به من الغموض المحكم بدقة. ولقد كان مرَحَّبًا ب جون دون أكثر من د.**å**. لورانس في شريعة القارئ من كثب، لكن صلة هذا التطور بتقنيات القراءة هي أقل منها بقيم وذوق

الأساتذة في عصر ما بعد الحرب. وفي منهج براور الأصيل كانت نظرة الأدب أكثر عطاءً، إذ كانت القراءة المتأنية، أو تلك التي من كثب، تعني وقْف النفس على كتاب ما، أيًّا كان ذلك الكتاب.

في جامعة هارفرد، قام براور وزملاؤه بتعليم طلابهم أن يزنوا خيارات المؤلف من الكلمات، وأن يروا كيف أن نقاطًا أسلوبية صغيرة تحدث فرقًا كبيرًا. كما أصر على أن القراء يجب أن يأخذوا وقتهم في تعرُّف الكتاب، وفهم إيقاعه وجَوِّه العام، واكتشاف كيفية عمله. وأكد براور أن الخطوة الأولى في تعلُّم القراءة بصورة أفضل هي التمهل. أما مصطلح (القراءة المعمقة)، الذي أشرت إليه بضع مرات حتى الآن، فقد طوره سفين بيركيرتس بعد عقود من الزمن، في عام 1994ã. ويعني بيركيرتس الشيء نفسه الذي عناه براور، وقصدي هو: التمهل للسماح للكتاب بالاستحواذ عليك، ولتتمكن من تعرُّفه بصورة أفضل. لقد كان براور يتجه ضد الحشد العاصف للإسهاب على الإذاعة والتلفاز، وفي الجرائد؛ أما بيركيرتس فقد كان ضد النماء الأبدي للشبكة العنكبوتية بنزعته لتشويه مدة الانتباه لدينا، ومحاصرتنا بمصادر إلهاء شوهها محرك البحث غوغل.

لم تبدأ القراءة المتأنية في هارفرد، بل في الأراضي المقدسة القديمة ، حيث تجادل رجال الدين والمفسرون حول شخصيات الإنجيل وقصصه من قرابة عام 200

ميلادية وما بعده. وغالبًا ما كانت مناظرات الأحبار تدور حول تحويرات صغيرة في عبارة أو كلمات بعينها؛ إذ لم تكن أي ميزة شديدة الدقة بالنسبة إلى اعتباراتهم

التي غالبًا ما كانت مثيرة للجدل. إن أعمال الحاخامات اليهود -التلمود والمدراش- (مشتقة من الكلمة العبرية دَرَشْ، أي (يبحث))، غالبًا ما تكون وهمية وخيالية

بصورة عميقة في تفاسيرهما للإنجيل. لكن هؤلاء القراء الأوائل عكفوا على التفاصيل بصورة حريصة ما تزال تتحدث عن نفسها حتى يومنا هذا. فعلى سبيل المثال،

تساءل الأحبار لماذا يقال إن اليوم الثاني فقط من أيام الخلق الستة الموصوفة في بداية سفر التكوين لم يكن جيدًا (إجابتهم هي التالية: لأن اليوم الثاني هو يوم فصل السموات عن المحيط الذي تشكل حديثًا، أي ضمنيًّا فصل الرب(1) عن بقية العالم، وهذا أمر ليس بالجيد)، وهناك لغز آخر هو: فقط في نهاية الفصل الأول

من سفر التكوين، وبعد أن أوائل البشر، يحتسب الرب الخليقة (جيدة جدًّا) أكثر منها (جيدة)، وهو تفصيل عزم المفسرون على شرحه أيضًا، إذ يصبح العالم جيدًا جدًّا أكثر منه جيدًا فحسب، لكن بعد إضافة البشر إليه؟ (فما رأيك؟äÅ الحبرين اللذين كتبا مدراش، واللذين واجه أحدهما الآخر بمناظرات في صفحات التلمود، رحبا بمشاركات قرائهما، وكان على هؤلاء القراء أن يقرروا بأنفسهم ما قد تعنيه الفروق الدقيقة في النص. وغالبًا ما تعارض التفسيرات المتنافسة بعضها بعضًا في التلمود، ويُتَوَقَّع منا [نحن القراء] أن نشارك في الجدال.

ولربما لم ينتبه روبن براور وزملاؤه في هارفرد إلى التعليقات اليهودية الأولى عن الإنجيل، فلو عرفوها لكان بُعدُ الأحبار المتكرر عن معنى النص قد سبَّب لهم الإحباط. إن الحكماء اليهود غالبًا ما يكونون متألقين ودقيقين ومخلصين للكلمات على الصفحة؛ لكن عندما لا يكونون كذلك فإنهم ينحرفون بحيث يخترعون كتابًا جديدًا كليًّا مكان الإنجيل الذي نعرفه، بدلًا من أن يعمدوا إلى التفسير وحسب. وثمة مزيج من التأملات الجريئة في التفسيرات اليهودية للإنجيل، كما في المسيحية اللاحقة منها؛ وهو عزم على أن يحمل النص المعنى الذي يريد له المرء أن يحمله. ويستفيض كتاب المدراش في قصص شخصيات الإنجيل المرافقة المختَلَقَة،

ويخصص صفحاته لملء فراغات النص الإنجيلي الموجز بخيالات مطلقة مستفِزَّة، فنحن لا نرى القصة الشهيرة لإبراهيم الذي حطم أصنام أبيه تارح في سفر التكوين، لكن معظم طلاب المدارس يعرفونها جيدًا؛ من قصص المدراش طبعًا. إن براور وأصدقاءه من معلمي القراءة المتأنية تجنبوا الدافع لاختلاق قصص عن الكتب التي نقرؤها، وفي هذا الجانب علينا اتباعهم هم لا الأحبار/الحاخامات القدماء. فالقراء المتأنُّون لا يشكلون حبكة لقصة قصيرة أو قصيدة، ولا يتخيلون ما يمكن أن يكون قد حدث قبل أو بعد الأحداث التي يصفها الكاتب لنا، وعوضًا عن ذلك، يلتزمون بالنص المُعطى لهم، ويحاولون البقاء مخلصين قدر الإمكان للكلمات المكتوبة.

في مقالة مشهورة بعنوان القراءة بالحركة البطيئة **Reading in Slow Motion** استهجن براور «منهج التذوق القديم الذي كان يعتلي فيه المعلم المنصة وينشد

كلامًا زاخرًا بالانفعال هو وحده القادر على فهمه، ويحفظه الطلاب، مع عدم الدقة الاعتيادي طبعًا، من أجل الامتحانات القادمة»، وأراد أن يكون الطلاب - عوضًا عن ذلك - هم من يكتشفون ماهية قراءة قصة أو قصيدة أو رواية بعينها، فكان عليهم المشاركة بدور فاعل ورؤية كيفية عمل النص. «فلنرَ ما الذي يمكننا فعله بهذا النص» كان هتافه في صفه لبدء المعركة. فكان المعلم يعمل مع الطالب جنبًا إلى جنب، كانوا شركاء؛ ليس في الجريمة بل في متع القراءة والفهم. وكتب براور أن «أدب الدرجة الأولى يستدعي قراءة مليئة بالحيوية؛ أي علينا أن نقوم بالتمثيل كما لو كنا نأخذ أدوارًا في مسرحية»، وعلينا كذلك أن نبذل الجهد لتقمص الأصوات المتحدثة في الكتاب، وأن نعيش، لبضع ساعات، في عالمه. لقد ادعى براور أن الأدب مميز «في كماله الغامض، وفي عدد عناصره المُتَضَمَّنة، وفي التنوع والتقارب في علاقاتهما». لقد كان محقًّا، فالأدب يستحق انتباهنا لأنه مصنوع على نحو ممتاز، ولأن بإمكاننا تشرُّبه في أنفسنا، وتغذيتها بملاءمة كلماته وقوتها. إن قطعة أدبية قَيِّمة ليست على الإطلاق شرحًا لعقيدة أو فكرة أخلاقية أو حدث تاريخي، بل هي شيء حي معقد ومتذبذب تمامًا كإنسان حي. وعلينا أن نعيش مع الكتاب، مدة وجيزة على الأقل، لنتمكن من رؤيته بحق. ومن

هنا نرى أن نظام براور في القراءة بالحركة البطيئة ضروري، فبدلًا من ابتلاع كتبنا، علينا محاولة هضمها برويَّة.

إن الانضباط الدقيق، شرط أن يكون شغوفًا، الذي كان براور من مناصريه، ما زال موجودًا في بعض المناهج الأكاديمية، لكن غالبية الكليات والجامعات تهمل القراءة معظم الأحيان، وتحث الطلاب على استخلاص فحوى الكتاب بدلًا من القراءة؛ أي لا تعيروا اهتمامًا للتفاصيل، للطريقة التي يكتب بها شيء ما، التقطوا النقاط الأساسية فحسب، وكونوا مستعدين لمناقشتها في الامتحان. إن صعود الدراسات الثقافية هو جزء من المشكلة؛ فلقد تحول الاهتمام الأكاديمي الآن من السيدة مادونا إلى الليدي غاغا بصفتها موضوعًا جوهريًّا، وهكذا تستمر معاناة الولاء للفارق الأدبي الدقيق. وتخضع أقسام اللغة الإنكليزية للتوجهات الحديثة باندفاع، وهو أمر ليس في مصلحة الطلاب دائمًا؛ إذ إن الرغبة في قراءة الكتب بكياسة وحب، والاستغراق في عالم شكَّله المؤلف، قد تنحى جانبًا ليفسح بصورة كبيرة المجال للتعليق على الأساليب الاجتماعية وصور وسائل الإعلام، سواء كانت تتعلق بالعصر الفيكتوري أو بيومنا الحالي. وبدلًا من الأدب أصبح تاريخ الحياة الاجتماعية الموضوع الحقيقي في بعض أقسام اللغة الإنكليزية.

وكما هي الشبكة العنكبوتية، فإن الأكاديمية تقف أحيانًا عائقًا في طريق القراءة العميقة (المتأنية، من كثب). فلو أردت أن تختبر استجابات قارئ حقيقي فيما هو

مطبوعِ، فمن الأفضل لك غالبًا أن تقرأ مقالة في مجلة **æÃNew Yorker**
æ)ÃNew York Review of Books æÃNew Republic
مجلات مشابهة)، من أن تقرأ
مقالًا في دورية أكاديمية، فبعض المقالات الأدبية جيدة الكتابة، لكن عندما لا تكون كذلك، يصعب الوثوق بنظرياتها عن الكُتَّاب. وعليك أن تعير اهتمامك فقط لتلك المقالات والمراجعات التي تحاول أن تعطيك لمحة عن ماهية الإحساس لدى قراءة عمل لمؤلف معين، وبينما تفعل ذلك تكون قد قدَّمَتْ دفاعًا عن قيم ذلك المؤلف. إن الأفكار الكاسحة المجردة عن الحداثة أو الرأسمالية أو التطور نادرًا ما ينتج عنها رؤى مفيدة عن الكتب.

لقد انتصر لينزي وُوترز في مقالته بعنوان حان الوقت للقراءة **rof emiT**
gnidaeR¡ وهي مقالة مستفزة كتبها لدورية **rehgiH fo elcinorhC**
noitacudE في
عام **2007**م، للقراءة المتأنية بوصفها الترياق للأساتذة الذين يقْصرون الكتب على عبارات عن التاريخ والمجتمع، ويستخدمون الأدب بصفته مجرد مصدر للمعلومات. ولقد كتب ووترز أن «المشكلة في قصر الكتب على الموضوعات والأخلاق تكمن في أنها تستخف بتجربة القراءة»؛ فعلينا أن نخصص الوقت والمكان
لاختبار ما نقرأ بحق والاستمتاع به.

إن القراءة بغرض الاستمتاع بدلًا من القراءة من أجل درسٍ مركَّز تستغرق وقتًا، ورغبة في إعادة القراءة. ولقد أشار ووترز إلى أننا، غالبًا، نتعرَّف حقًّا كتابًا ما فقط عندما نعيد قراءته؛ لأننا «نتعلم أننا نقرأ بسرعة كبيرة في المرة الأولى». ويضيف ووترز أن نيتشه كان قد عرَّف عمل فقيه اللغة بالقراءة المتأنية: «وهو أن ينفرد جانبًا، وأن يستغرق وقتًا، ويصبح ساكنًا، ومتأنيًا». لا يمكن أن يكون هناك شيء أكثر تضادًا مع ثقافتنا المعتمدة على النتائج السريعة والقرارات المتسرعة، من هذا التعريف.

إن القراءة بصوت عالٍ والحفظ هما - كما إعادة القراءة - طريقتان فاعلتان للتأني وتشرُّب ما أمكن من إيقاعات ما تقرأ ومعناه. فبإمكانك البحث عن مقتطفات أدبية مثل **Committed to Memory** التي حررها جون هولاندر، أو **Essential Pleasure** التي حررها روبرت بنسكي، أو من الممكن أن تتوقف برهةً لتقول

مقطعًا مفضلًا لديك، فإذا كان مقطعًا حواريًّا، فأطلق العنان لميولك المسرحية عندما تقرأ بعض الأسطر بصوت عالٍ.

لقد تلاشى التقليد العائلي بقراءة كتاب ما معًا وبصوت عال، لكن لم يكن ضروريًّا أن يحدث ذلك، صحيح أنها عادة تتطلب وقتًا وجهدًا، لكنها تسلية مثيرة وتستحوذ على الاهتمام، فهي تجمع أفراد الأسرة معًا حول نص مشترك. إن القراءة المشتركة تُمارس في أوساط أخرى أيضًا، كتلك الخاصة باليهود المتدينين عندما

يدرسون التلمود مع شريك آخر أو مجموعة، ودائمًا ما يقرؤون الفقرة بصوت عال قبل المناقشة في كل تفصيل وكل فارق بسيط. عندما تقرأ مع من تحب، تصبح خاضعًا لإغراء باولو وفرانشيسكا في عمل دانتي **Inferno**(الجحيم): فبعد أن استغرقا في حكاية حب شجاع، يخبرنا دانتي ببلاغة أنهما «لم يقرأا بعد ذلك اليوم أبدًا». قد يبدو الحفظ مهمة مفزعة، لكن يكمن السر في القيام به خطوة تلو الأخرى. ففي عام 2009م، وصف جيم هولت في افتتاحيةٍ كتبَها لصحيفة **New York Times** كيف أنه حفظ مجموعة كبيرة من القصائد العظيمة؛ فكان يضيف في كل يوم سطرًا أو اثنين إلى ما كان قد حفظه سابقًا، وبذلك يعلّق كل قطعة جديدة

بسابقتها التي كان قد حفظها. وقبل أن يدرك، كان قد حفظ قصيدة بأكملها عن ظهر قلب. فوجد نفسه ينشد للشاعر كيتس أو شكسبير في أوقات فراغه، وعندما كان يسير في الشارع أو ينتظر في الطابور أصبح يعتمد على كلمات الشاعر في (أعماق قلبه) (كما كتب ييتس في قصيدته **The Lake Isle of eerfsinnI**).

اختتم هولت افتتاحيته بالإشارة إلى أنه دحض ثلاث أساطير عن حفظ القصائد؛ هي:

الأسطورة رقم 1. إن الشعر صعب الحفظ. ليس صعبًا على الإطلاق، إذ يمكن أن تحفظ بيتًا أو اثنين في اليوم.

الأسطورة رقم 2. لا يوجد متسع كاف في ذاكرتك لتخزين الشعر. تلك مقارنة سيئة، فالذاكرة عضلة وليست إناء سعته ربع غالون.

الأسطورة رقم 3. الجميع بحاجة إلى جهاز آي بود. لا، لست بحاجة إليه، فيمكنك حفظ الشعر عوضًا عن ذلك.

عندما كنا أطفالًا، كنا نحفظ أناشيد الأطفال والأغاني والقصص المحببة من دون مجهود، وفيما بعد حفظنا عهد الولاء الصباحي وخطاب غيتسبره(2) (في أيامي على الأقل)... وربما مناجاة أو اثنتين لشكسبير. يحفظ معظم البالغين الأمريكيين العشرات، بل المئات من الأغاني الرائجة عن ظهر قلب، فلم لا يحفظون القصائد؟

غالبًا ما نفكر في القراءة بصفتها فعلًا منعزلًا، لكن الحديث عن الكتب، كما الحديث عن الأفلام، يعزز خبرتنا أكثر مما نتوقع؛ إذ من الممكن أن يساعد القراء

الآخرون، فأنت لست بمفردك، ومن الممكن أيضًا التحدث مع أعضاء آخرين من مجموعة تقرأ كتابًا ما، أو الزملاء في الصف، أو الأصدقاء، حتى أولئك الذين نعرفهم عن بعد من خلال الشبكة، والذين تمكنَّا اليوم من الوصول إليهم من خلال التقنية الحديثة (التي أدت نفعًا في هذا المجال على الأقل).

في أحاديثنا الأزلية عن الكتب، نواجه اختلافات في الرأي لا محالة؛ لاختلاف الأذواق، ففي حين أطلق ثيودور روزفلت على هنري جيمس لقب (كتلة صغيرة من

السفاهة)، يعدُّه آخرون أعظم مؤلف روائي أمريكي لدينا. (لقد كان روزفلت، بالمصادفة، قارئ روايات نهمًا، قادرًا على التركيز على كتاب ما حتى في أصعب الظروف. ويُذكر أنه خلال شتاء قارس في منطقة داكوتا، قرأ رواية آنا كارينينا **Anna Karenina** كاملة وهو يسير لمسافة **40** ميلًا على الثلج؛ وكان وقتئذ يقود

لِصَّين كان قد أمسك بهما بعد أن سرقا زورقه. وبينما كان يحمل بندقيته من طراز وينشستر، كان يراقب المحتالَين بعين، ويقرأ الصفحة بالعين الأخرى. قلائل منا أولئك الذين يمكنهم مقاومة الانتباه الجزئي المستمر في موقف كذاك، لكن روزفلت قرأ رواية تولستوي بتفانٍ فريد).

ليست كل الكتب ملائمة لجميع القراء، فلن يعجبك كل ما هو موجود، بل ليس عليك أن تحاول الإعجاب به، حتى إن كان الكتابُ المعني مشهودًا له بأنه (عظيم). ويبدو أنني أعاني نفرة من فولكنر **Faulkner** (وأدرك أنه من الممكن أن أكون قد خسرت بعضًا من قرائي للتو بقولي هذا الكلام)، لكنني أدرك أن الجميع

تقريبًا يعدُّه مؤلف تحف فنية. وأيًّا كان السبب، ببساطة، لا يمكنني أن أُحب أعماله كما أَحبها العديد، لكن أعلم أن هذه هي حدودي الخاصة، لأن العديد من الناس الذين أحترم حكمهم الأدبي يعشقون رواياته. في الواقع أحب بعض أعمال فولكنر كالقصة الجميلة الخفيفة بعنوان **Wild Palms** التي تشبِك قصتين

روائيتين مذهلتين بطول الرواية القصيرة، لكن لن يكون فولكنر أبدًا أحد المؤلفين المفضلين لدي.

لقد كانت هناك سلسلة بارزة من (معارك الكتب) عبر القرون (سيعطيك عمل جوناثان سويفت Jonathan Swift الهجائي الاستثنائي الذي كتبه في القرن الثامن

عشر بعنوان The Battle of the Books إحساسًا بهذا النوعِ من العراك). إن الجدالات حول كيفية الحكم على قيمة الكتب أبدية ولا يمكن تجنبها، كما أنها

عظيمة الفائدة أيضًا. ويمكن للنقاشات من هذا النوعِ أن تكون منشِّطة ونافعة، أيًّا كان من نقف إلى جانبه، إذ بإمكانها إنقاذنا من إصرار ممل على ذوقنا الخاص.

فعلينا أن نوسع هذا الذوق لنرى إلى أين بإمكانه أن يأخذنا. عليك أن تقسو على نفسك قليلًا؛ فكر لماذا أحببتَ أو لم تحب شيئًا ما في كتاب؟ وكيف يمكن لأحد آخر

أن يستجيب لحكمك؟

حاول أن ترى العمل الأدبي برمته، وأن تقدِّر أهداف المؤلف؛ فعندما تفعل ذلك، ستتمكن من تجنُّب رأيك الغريزي غير الناضج. وبينما تُعمل الفكر في الأمر أكثر، ترى أن عبارة (كرهت تلك الشخصية!) قد تُواجَه بـ«ألمْ تعتقد أنها كانت تشكل ضدًّا ممتازًا للبطل، وهو ما جعلني أرى كيف كانا يشكلان توازنًا معًا».

يجب على القرَّاء فهم قِيَمِ المؤلف، فالكتب الجيدة هي طرق لرؤية العالم، فلو أزعجنا ما نعتقد أنه انحياز أو ضغينة من جانب المؤلف، فإن الاحتمالات القائمة هي

أننا لم نتعمق كفاية في مشروع المؤلف. أولًا، على القارئ أن يحقق تعاطفًا مع فكرة الكتاب في نفسه، فإن انتهى به المطاف برفض الكتاب، فيجب أن يأتي ذلك

القرار بوصفه اكتشافًا أكثر منه فعلًا انعكاسيًا. كثيرة هي الكتب التي تعتمد على تقييمنا لشخصية المؤلف، بداية من الصفحة الأولى ثم ما بعدها. وحتى عندما لا نحب كتابًا ما بالغريزة، فعلينا أن نفهم لماذا. إن شخصية المؤلف تعبر عن قيمه، وقد تختلف قيمنا الخاصة بنا عن قيمه، لكن ما زال بإمكاننا أن نتعلم شيئًا ما عن أنفسنا من خلال نزالنا مع أي كتاب، وعندما نناقش ذلك الكتاب مع الآخرين، نعلم شيئًا عنهم أيضًا.

يكتب هارولد بلوم Harold Bloom أن القراءة تُغني النفس: «إلى أن تصبح ما أنت عليه، بماذا يمكنك أن تنفع الآخرين؟». ويشير بلوم إلى أصدق مكافآت القراءة؛ وهي أن نصبح ما نحن عليه، إذ بإمكاننا أن نصل إلى هذا الهدف عن طريق مواجهة صادقة مع ردود أفعالنا نحو الكتب، ومحاولة معرفة لماذا نقوم برد الفعل بتلك الطريقة. وبتعبير آخر، علينا القيام ببعض القراءة العميقة المتأنية.

ليتمكن القارئ من قراءة كتاب بعمق أو بتأنٍّ (سواء كان مطبوعًا أم إلكترونيًّا)؛ يجب عليه أن يوقف متصفح الشبكة، ويتجنب موقع تويتر والرسائل النصية،

ويوقف التلفاز، ويتجاوز طنين المعدات الكهربائية ذا الصوت المرتفع والمشتِّت؛ إذ يجب أن تكون القراءة ملتجأ، وجزيرة في بحر التقنيات التي تحيط بنا طوال اليوم.

إن استبعاد التقنية، ذلك الجزء الجوهري من حياتنا، أمر ليس بالهيِّن، ففي اليوم التالي ستغمز لنا شاشة الحاسوب في العمل. لكن خلال ساعات القراءة علينا أن نبعد الأجهزة التي تجبرنا على البقاء (على تواصل). وقبل العصر الرقمي بمدة طويلة، أشار هنري ديفيد ثوريو إلى أننا «في عجلة كبيرة لبناء تلغراف [آلة لنقل الرسائل إلكترونيًّا] مغناطيسي يصل بين مدينتي ماين وتكساس، لكن قد لا يكون بين المدينتين ما يُهم لتتواصلا من أجله». وعلينا أن ننظر إلى ما هو أعمق من تحديثات الشبكة الآنية التي تزودنا بها، وذلك لنتمكن من تحقيق اتصال حقيقي بالتاريخ وبالعالم الذي نعيش فيه. فإن عالم الماضي يبقى على قيد الحياة بصورة كبيرة في الكتب، كما أننا نتعرف الشعوبَ والحضارات الأخرى بأفضل صورة بالقراءة عنهم، (لأن قلة منا، حتى لو امتلكنا الوقت والمال الكافيَيْن، سيميلون إلى السفر إلى كل بلد ومقاطعة في العالم بوجود كل مطالب الحياة الأخرى).

عندما نقرأ نكون بمفردنا، لأن القراءة تستدعينا إلى نفسنا الفريدة بعيدًا عن عالم الإلهاءات، لكنها تزودنا أيضًا بروابط بعيدة المدى مع أناس آخرين. فالفراغ الذي تفرضه جزيرة مهجورة ليس صورة سيئة تحملها في ذهنك وأنت تستعد للقراءة، إذ لا يمكن لأي من عواصف الأرض أن تصل إليك هنا؛ أنت بأمان. وإن صورة الجزيرة المهجورة تعزز الفكرة بأن القراءة هي أساسًا تجربة انفرادية. ولطالما حملتِ القراءة بعدًا اجتماعيًّا، على أية حال، كما كانت الحال في السنين الأولى من

حياتنا: أي عندما كنا نقوم بأولى أنشطة القراءة مع الوالدين أو المدرِّسين الذين كانوا يقفون إلى جانبنا ويرشدوننا. إن أولئك المعلمين تركوا بصماتهم على كيفية تعاملنا مع النص؛ فأعطونا الأدوات التي نستخدمها في التقرب من الكلمات على الصفحة. وهناك، بالتأكيد، رابط اجتماعي آخر في القراءة؛ فنحن ندخل في حديث دائم، ضمنيًّا، مع مؤلف الكتاب.

إن المعلمين والآباء الذين وقفوا إلى جانبنا وعلمونا كيف نقرأ، قد فتحوا أعيننا ليس فقط على عالم من العجائب، بل أيضًا على نظام من القوانين. قد يبدو أن القوانين تقف عائقًا في طريق نشاط ما، كالقراءة مثلًا، نقوم به بدافع حبنا له. لكن فكرة أن القوانين مجرد أصفاد تقيد القارئ بعيدة عن الحقيقة، فالقراءة تتطلب مهارة مستمدة من تقنية، تمامًا كالتي يتطلبها عزف الموسيقى أو الرسم، فأي شيء تقني تحكمه القوانين دائمًا. ستقوم التقنية، والقوانين التي ترافقها، بتحريرك لا تقييدك. ويرى عالم الاجتماع ريتشارد سينيت **Richard Sennett** أنه «ما من شيء آلي بصورة غير واعية في التقنية»؛ فالتقنية الجيدة هي أيضًا تفكير جيد.

يدعم سينيت ما يسميه (التعلُّم العملي التكراري التثقيفي التشاركي). وفي هذا السياق نرى أنه يتجه عكس التيار؛ فنراه يشير إلى أن «التعليم الحديث يخشى التعلم التكراري بوصفه مخدرًا للفكر؛ إذ بسبب الخوف من جعل الأطفال يملون، والحرص على تقديم محفزات دائمة التغير، قد يتجنب المعلم المتنور الرتابة،

لكنه بذلك يحرمهم تجربة دراسة تدريبهم الراسخ وتنظيمه من الداخل». إن نزعة العفوية والارتجال الحر تهرب من الملل، لكن في الواقع، إن التكرار المنتظم هو ما يجعلنا نتمكن من عملية ما، وهو الطريقة التي نكتشف بها ما هو ممتع حقًّا، ألا وهي الجوانب الجديدة التي تظهر عندما نمر فوق الأرض نفسها مرات عدة.

ويستشهد سينيت بقاعدة إسحق ستيرن التي ترى أن عازف الكمان النزيه يصرح (كما يروي سينيت) أنه «كلما كانت تقنيتك أفضل، تمكنت من التمرن مدة أطول من دون الشعور بالملل»، فالعازف الذي يعزف سلسلة من العلامات مرارًا وتكرارًا، قد تربكه الخاصية الغريبة لجزء في القطعة التي يعزفها، وإن قيامه بالتمرين يقود إلى عمل استكشافي. وبصورة مشابهة، فإن شخصًا يرسم لوحة سيعمد إلى تصحيح عمله؛ فيعيد المرور على الخطوط ويختبر الاحتمالات. كما أن الكُتَّاب يغيرون كل جملة يكتبونها تقريبًا، عدة مرات أحيانًا، في أثناء عملهم الدؤوبäÅ الإحساس الملموس والواضح لشيء مادي يتم العمل عليه-جملة ما، أو لوحة قماشية، أو قطعة من الخشب أو المعدن، أو آلة موسيقية-لهو ضروري بالنسبة إلى مهارة الفنان أو المؤلف أو الموسيقي، فكل التقنيات معبرة في نهاية المطاف.

قد يبدو الأمر غريبًا أن نجرب القراءة ضمن شروط التقنية، لكن القراءة تتطلب تقنية ما، تمامًا كما هي حال الكتابة؛ فأنت تقرأ بأسلوبك ومن منظور خاص بك تمامًا، لكن في الوقت نفسه مطلعٍ على أجيال من القراء قبلك. وبالنظر إليها بهذه الطريقة، نرى أن التقنية تنطوي على تضمينات أخلاقية، وفق ما أكد راسكن؛

فهي تطلب تقييمًا صادقًا للعيوب، وأمنية للعمل بصورة أفضل. إن ممارسة التقنية تتطلب مراجعة عمل المرء، فتخبرك كلٌّ مرة تراجع فيها بشيء ما؛ فالمرور على المقطع نفسه مرة أخرى (العودة إلى مقطع مذهل بطريقة مميزة من كتاب ما، على سبيل المثال) يُمكِّن من حدوث شيء ما؛ إذ يزودنا برؤية أعمق لما يعني ذلك المقطع. وبهذه الطريقة، يسير بنا الإيقاع التكراري للتدريب قدمًا ويوفر لنا الاستكشاف.

نحن معتادون على الاعتقاد أن التعبير والتدريب المحدود بالقواعد شيئان متعاكسان، لكن في الواقع نحن بحاجة إلى التدريب وقواعده لنتمكن من التعبير عن أنفسنا بطريقة مرضية. فليس بإمكانك أن تتحدث أو تكتب من دون إحساس مثبت بقواعد اللغة أو الأمثال. وبالطريقة نفسها، لا يمكنك القراءة من دون معرفة الأدوات المطلوبة لسبر أغوار نص ما، ولمعرفة كيف تتخذ بعض الكلمات معناها على الصفحة.

يرى سينيت أن «الإيمان بالصواب والبحث عنه»، أي عن الحقيقة عمليًّا، «يولد التعبير»، وثمة فضول حول الشيء الذي نعمل عليه-وفي حالتنا هنا، الكتاب الذي نقرؤه-يتطور إلى جهد مبذول للوصول إلى حقيقته، ولرؤية ماهيته بحق. وبينما نكتشف أيٌّ من التفسيرات يصلح وأيها لا يصلح، نقوم بتشذيب الأخطاء بصورة تدريجية، فنتعلم التعامل مع أشكال الغموض، لا باستبعادها أو محاولة حلها بصورة غير ناضجة، بل بملاحقتها للحصول على معنى أوضح للعمل.

إن كل كتاب فريد من نوعه؛ فللاستمتاع به عليك أن تستلذ بشخصيته المميزة، ومن غير الممكن تطبيق القواعد بطريقة آلية طائشة؛ لأن ذلك سيدمر خصوصية الكتاب. فالرسم بالأرقام لا يجدي نفعًا، كما أنه لا يمكنك النجاح في حشر إبداع أدبي ضمن مجموعة مسبقة التصور من الأصناف. ونذكر جميعًا الحصص التي كان المعلم فيها يتناول الأدب وكأنه عنصر من علم تصنيف الأنواع؛ ففي مثل تلك الحصص، قد يخبرنا المعلم أن المسرحية التي قرأناها توًّا، على سبيل المثال، هي مثال عن مسرح العبث، أي إنها تمثل المعايير الثلاثة التالية: أولًا، إنها تصور عالمًا لا معنى له، وثانيًا، تظهر أن الفعل لا جدوى منه، أما ثالثًا، فهي تنصح بالانتحار. إن الكمال العقيم لمثل هذه التصنيفات السهلة غير مقنع كثيرًا، فأنت لا تتعلم شيئًا عن عمل ما أنت قادر على وضعه في قالب جاهز مناسب، تمامًا كما لا تتعلم شيئًا (بكتابة) ورقة تجميعية من صفحات متعددة من موقع ويكيبيديا. فإذا لم تحرضك القراءة (أو الكتابة)، فأنت لا تقوم بها بصورة مفعمة بالحيوية وأصيلة بما فيه الكفاية؛ إنك تعتمد على تصنيفات وتعريفات جاهزة بدلًا من استكشاف الأشياء بمفردك، وعندما تعمل بهذه الروح الكسولة وعلى تلك الشاكلة غير الدقيقة، تكون قد فوَّتَّ على نفسك المتعة بأكملها. إن كلًّا منا قادر على القيام بعمل جيد؛ علينا فقط أن ننظم أنفسنا؛ إذ ليس بإمكان كل شخص أن يكون مراجِع كتب أو ناقدًا متمرِّسًا، لكن بإمكاننا جميعًا أن نتعلم كيف نقرأ جيدًاäÅ القراءة بتأنٍّ وحرص لا تتطلب موهبة خاصة؛ بل تحتاج إلى بقائك منشغلًا بممارسة شيء ما، وأن تجد نفسك مأخوذًا به.

إذا كان الكتاب الذي تقرؤه جيدًا، فهو قادر على التأثير فيك، ولذلك فأنت بحاجة إلى أن تقرر ماهية فكرتك عنه. إن الأعمال الكلاسيكية، خصوصًا، تشبه جيلًا سابقًا، وهو جيل كان يتمتع بسلطة كبيرة على عالمك، مع أنك قد لا تكون منتبهًا إلى تلك الفكرة دائمًا، فغالبًا ما نستخدم صفات الميكافيللية والكافكائية: لقد كان ميكافيللي وكافكا موجودين قبلك، يشكلان إحساسك بالأشياء. وتمامًا كما هي حال أي شخصيات في أي نص سيناريو، فبإمكانك عدهما أبويك الروحانِيَّيْن، حتى إن كانت دروسهما سوداوية بصورة متكررة، إذ إن الآباء يثيرون القلق والتذبذب؛ فهم لا يريحونك دائمًا. من هم بالنسبة إليك، ومن أنت بالنسبة إليهما؟ هناك فرق بين تقليد (أو رفض) تكلُّف آبائنا والنضج بصورة فعلية؛ أي اكتشاف كيفية ارتباطك بهم، وما هي فكرتك عن تلك العلاقة. وكما هو حال النضج، فإن القراءة تتطلب فكرًا؛ فهي تعني تقييمك لنفسك أيضًا، إلى جانب الكتاب الذي تقرؤه.

إن كتابًا جديدًا هو عالم جديد بالكامل، عليك أن تتعرَّفه تدريجيًا، ولذلك كُنْ منفتحًا عليه، وانظر كيف تشعر إن أنت عشت هناك برهة. وعندما تقرأ، حاول الدخول إلى العالم الذي خلقه المؤلف، والبقاء فيه لساعات أو أيام قليلةäÅ الكتاب الجديد هو بلد أجنبي، له عاداته وتقاليده المميزة، وأنت-القارئ- سائح بالدرجة الأولى، ومن ثم فأنت مقيم محتمل، وستمضي وقتًا أفضل ومجزيًا أكثر إذا قررت أن تكون مسافرًا متحفزًا ومندمجًا. إن الحصول على كل ما تستطيع

الحصول عليه من رحلتك إلى هذه الأرض الجديدة يعني الاستسلام لمناظر وأصوات ذلك المكان، والبقاء متيقظًا لكل مفاجآته. وبإمكانك فيما بعد أن تقيِّم ما رأيت.

أما إذا عشقت ما كنت تقرأ فقد تقرر العيش هناك مدة، والعودة مرارًا وتكرارًا إلى أعمال أوستن أو ميلتون أو تشيخوف.

وعندما تقوم برحلة إلى بلد آخر، فأنت بحاجة إلى خريطة، أو دليل إرشادي، وإلى (بصورة مثالية) بعض المعرفة عن اللغة الأصلية؛ إذ إن تلك هي الأدوات التي تجعل رحلتك تستحق العناء. على الرغم من اعتقادنا بأننا نسافر عفويًّا لغرض المتعة فحسب، فإننا في الواقع نبحث عن القواعد التي تحكم وجهتنا، ومعلومات عن الجوِّ والحضارة والطبيعة، فالمكسيك مثلًا ليس النرويج، ومن الأفضل لنا أن نعرف ذلك مقدمًا.

قد يكون السفر أمرًا اعتياديًّا، لكنه يتطلب تحضيرات، والأمر نفسه صحيح عن القراءة. فلا ندرك عادة أن القراءة تمرين وحرفة، حتى إنها بحاجة إلى أدوات معينة. ويقدم كتاب القراءة المتأنية في عصر السرعة إستراتيجيات تجعل منك قارئًا أكثر فاعلية؛ فيعلمك كيف تركز، وفيمَ تركز، وكيف تُطَوِّر الصبر والفطنة اللازمَين لتختبر كتابًا ما بحق. إن المهارات المطلوبة مختلفة تمامًا عن استيعاب القراءة والتلخيص والشرح الذي يتم تعليمه في المدارس الثانوية. والمعلومات الموجودة على موقع ويكيبيديا أو غوغل لن تمكِّن القارئ، بمفردها، من فهم كتابٍ ما بشفافية، والاستمتاع به حقًّا. إن العثور على المعلومات هو في الغالب إجراء

تمهيدي ضروري للقراءة، لكنه يختلف عن القراءة بحد ذاتها. وعندما ننتهي من القراءة فإننا لا نأخذ معنا مجموعة من الحقائق أو مغزى ل (رسالة) يوجهها الكتاب، بل ذكرى من مكان قد اختبرناه، من بلد قمنا بزيارته. إن الالتزام الشغوف والمجزي بكتاب تعلمنا أن نحبه هو النقطة الجوهرية هنا، إذ لن يصبح كل كتاب قريبًا من قلبك، بالتأكيد، بل أضمن لك إن أنت قرأت برويِّة، وبحرص، وباستمتاع، أنك ستجد عندها الكثير من الكتب التي ستحبها.

إن الكتاب التقليدي، سواء كان في صورته الإلكترونية أو الورقية المرصوصة، يبقى أفضل صيغة للقراءة. أما أنا فأفضل الكتاب المطبوع؛ لأنني أحب صورته وإحساسه، والشعور بأنني كلما قلبت الصفحات يلامس إحساسي وجود الكلمات، وشهادة مؤلف صنع الشيء الذي أحمله بين يدي. ويقول آخرون إنهم يحصلون على الشعور نفسه من جهاز كيندل أو آي باد أو نوك. (بإمكانك أن تستخدم هذه التقنية الجديدة لمصلحتك، عن طريق خربشة ملاحظات على هوامش الكتب الإلكترونية وبالاحتفاظ بيوميات القارئ
بالصورة الإلكترونية).

بالنسبة إلى العديد من القراء كان الكتاب الإلكتروني، وما زال، تقدمًا مثيرًا؛ فإمكانك اليوم أن تذهب في رحلة من دون أن تحزم حقيبة من الكتب معك. إلا أن للكتب الإلكترونية عيبًا واحدًا؛ وهو أنها تشجع الحركة نحو الأمام أكثر من القراءة المتأنية برويَّة؛ إذ إن تقليب الصفحات نحو الأمام والخلف في كتاب إلكتروني

أصعب مما هو عليه في مجلد مطبوعٍ من الطراز القديم، فالكتاب المطبوع مصمم ليساعد على القراءة المتأنية عن طريق جعل العودة إلى ما قرأت سابقًا أسهل.

وعلى النقيض من ذلك، فعندما تقرأ كتابًا إلكترونيًّا، تبدو الصفحات الأولى آخذة بالاختفاء، وليس من المفاجئ إذًا أن نجد حتى أولئك القراء المتمرسين الأكثر ولعًا بالكتب الإلكترونية غالبًا ما زالوا يحتفظون بحبهم لما هو مطبوع. ومما فاجأ الناشرين اكتشافهم أن أولئك الذين يبتاعون كتبًا إلكترونية هم نفسهم يبتاعون أيضًا كتبًا مطبوعة، لكنهم يُنهون قراءة الكتب المطبوعة أكثر مما ينهون قراءة الكتب الإلكترونية. فغالبًا ما يكون اقتناء الكتاب الإلكتروني نزوة شرائية، فهو لا يشغل حيزًا في شقة مبعثرة أشياؤها، والكتاب موجود هناك على حاسوبك اللوحيÂ í باد)، أو جهاز كيندل إن حدث أن أردته، لكنه يبقى غير مرئي إلى حد كبير، أما الكتاب المطبوع فيذكرك بأنه موجود، جاهز ليحصل على اهتمامك، فهو يمتلك الوجود الذي يفتقر إليه الكتاب الإلكتروني.

وسواء كان في صورته الإلكترونية أو المطبوعة، يختلف الكتاب كثيرًا عن الموقع الإلكتروني؛ فشبكة الإنترنت عديمة الملامح، تمنع القراءة العميقة، أما الكتبُ فتعزِّزُها، إذ تفرض الكتب بناءً معينًا على القُراء، وتعود بهم إلى الوراء، في حين لا تستطيع الشبكة فعل ذلك، ويصبح القارئ أكثر ثقة وتمكنًا فورَ الإمساك بالتركيب المتطلِّب لكتاب بأكمله.

إن الحميمية مع كتاب ما ومع مؤلفه لا تأتي من دون مجهود، ففي عرضي برنامجًا للقراء لزيادة قواهم التفسيرية، وبالنتيجة زيادة استمتاعهم، أقدم هاهنا

مجموعة من القوانين للقراءة. وتلك هي القواعد الخاصة بي اعتمادًا على سنوات من قراءة الأعمال الأدبية وتعليمها. إن تركيزي هنا ليس في قراءة الأعمال الكلاسيكية فقط، وإنما في قراءة أي كتاب جيد، أي: أيِّ كتاب يستحق وقتك. وعلى الرغم من أن أكثر أمثلتي تأتي من مؤلفين معروفين (وتصل بين عهدَي هوميروس وأليس مونرو **Alice Munro** أي زهاء **2700** عام) فإن تلك الدروس ممكنة التطبيق على أي رواية قيِّمة أو قصة قصيرة أو قصيدة أو قطعة من عمل

واقعي. إن حياتنا محدودة، ولذلك نريد أن نقرأ ما يعوض وقتنا وجهدنا، فمن المنطقي أن تتحرى الأعمال الكلاسيكية، أي تلك الكتب التي وجد فيها العديد كنوزًا

لا تضاهى.

أيًّا كان ما تقرر أن تقرأه، فتذكر أن تتحدى نفسك، وأن تعود إلى تشبيهي حول المسافر الأجنبي؛ ابحث في الأماكن الأدبية ذات الطابع الغريب والتعليمي، أكثر من

تلك القريبة جدًّا مما هو مألوف، وهكذا ستمضي وقتًا أفضل. فعوضًا عن اختيار عمل مثير آخر، ابحث لنفسك عن موطئ قدم في صنف أدبي آخر. وكما قال جون ميلتون **John Milton** في عمله **Areopagiticia(3)** «إن الفائدة التي نجنيها من كتب نقرؤها بصورة مختلطة»، هي أننا قد نواجه أعمالًا تتحدانا وتقلب تصوراتنا

المسبقة كما لم نجرب من قبل. بإمكانك أن تواجه أشياء كتلك فقط إذا عمدت إلى الاستكشاف بصورة واسعة، وإذا أعرت بعضَ الاهتمام توصياتِ القراء الذين قاموا برحلاتهم قبلك، والذين وجدوا الأعمال الكلاسيكية التي ما زالت تذهلنا وتستحثنا غالبًا بعد المئات وحتى الآلاف من الأعوام. ويخبرني صديق، وهو كاتب معروف، أنه يقرأ فقط أعمال أولئك المؤلفين الذين ولدوا قبله. أما أنا فلا أذهب إلى ذلك الحد، لكن أعترف أنني أفضل الكتاب الأكبر سنًّا، لأنهم أبعد زمنيًّا، ولذلك لديهم الكثير ليخبروني عنه. توقظني غرابتهم؛ فيذكرونني أن عالمي ليس الوحيد، وأن لدي الكثير لأتعلمه عن العوالم الأخرى.

أَعِدِ القراءةَ قدر ما تستطيع، فلقد عدتُ، بعد عدة سنوات أحيانًا، إلى كتبٍ كنت قد عشقتها سابقًا، وفي حالات قليلة شعرت بالخيبة، لكن في حالات أخرى كثيرة اكتشفت أبعادًا جديدة في الكتاب، وأدركت لماذا كنت أشعر بذلك الارتباط العميق معها. علمت حينها شيئًا ما عن نفسي للمرة الأولى، كما علمت عن الكتاب. وفي كتابها On Rereading حول إعادة القراءة تعلق باتريشيا سباكس Patricia Spacks قائلة: «إعادة القراءة، بها نرتبط بنسخة أو أكثر من أنفسنا في

الماضي». ويشير المؤلف الروائي روبرتسون ديفيس Robertson Davies إلى أن «كتابًا عظيمًا بحق يجب أن يُقرأ مرة في أيام الشباب، ومرة ثانية في أيام الرشد،

ومرة أخرى في كبر السن، تمامًا كما تجب رؤية البناء المتقن في ضوء النهار، وفي الظهيرة، وفي ضوء القمر». إن كلمات ديفيس نصيحة ممتازة، لكن تذكر أن حواف المبنى قد تتغير جذريًّا مع مرور الزمن. «مما يدعو للفضول، أنه لا يمكن للمرء أن يقرأ كتابًا؛ بل يمكنه فقط أن يعيد قراءته»، كما كتب فلاديمير نابوكوف **Vladimir Nabokov** «فالقارئ الجيد، والقارئ العظيم، والقارئ المبدع والنشيط هو ذلك الذي يعيد القراءة»، وأضاف نابوكوف: «إننا عندما نقرأ كتابًا للمرة

الأولى، فإن العملية المرهقة لتحريك أعيننا من اليسار إلى اليمين، سطرًا تلو الآخر، وصفحة تلو الأخرى، إن هذا العمل الفيزيائي المعقد المطبق على الكتاب، والعملية نفسها التي نعرف من خلالها عمَّ يتحدث الكتاب من ناحية الوقت والمساحة، تقف بيننا وبين التذوق الفني». وحين إعادة القراءة نرى الكتاب كلًا متكاملًا

للمرة الأولى؛ إذ يكون عملنا التمهيدي قد انتهى، ونصبح قادرين على تشرُّبه دفعة واحدة.

عندما أطلب إليكم إعادة قراءة كتبكم المفضلة، فأنا بذلك أنصحكم أن تفعلوا ما تقوم به مجموعات القُراء في المجتمعات المتدينة لعدة قرون؛ فالنصوص الدينية الكنسية أصبحت مألوفة من خلال عملية إعادة القراءة المنتظمة، ونتيجة لذلك، فهي تربط المجتمعات بعضها ببعض، لكن يمكن لأي كتاب، وليس فقط الإنجيل

أو القرآن أو المجلدات المقدسة الأخرى، أن يصبح كتابًا مقدسًا بمفرده ويقدم العون؛ بأن يكون مصدرًا للثقة للفرد الذي يشعر بالاندفاع لإعادة قراءته.ÇÅe

¡ÊÏÑÃ

فيمكن لأي كتاب أن يكون جزءًا من شريعتك الخاصة، وإن كتابًا كذاك يغذي ذات القارئ، حتى وإن أعاد قراءة صفحات قليلة منه وحسب. (ويقترح ويلارد سبيغلمان **Willard Spiegelman** تعريف النص التشريعي الشخصي بأنه شيء بإمكانك أخذه من أي مكان وقراءته للمدة التي ترغب بها)، وأحث القراء على تخصيص (رف قصير) من الكتبِ المفضلة، أيْ الكتبِ التي تعود إليها غالبًا وتعيد قراءتها (أو جزء منها على الأقل).

إن إعادة القراءة-ليس قراءة الكتاب بأكمله بالضرورة، بل جزء منه-هي طريقة أساسية لتجنب الحكم على المؤلف بسرعة كبيرة، ولعدم الاعتقاد أنه يمكن للمرء فهم الكتاب بسرعة كبيرة. وإذا أراد القارئ أن يمسك بثراء الكتاب، فعليه أن يقيس استجابته؛ عليه أن يرى كيف يختلف انطباعه الأول عن الثاني، وأن يحاول اكتشاف السبب. وإن مقارنة الاستجابات السابقة باللاحقة للكتاب من أجل محاولة فهمه بصورة أفضل هي طريقة لتطوير صداقتك مع الكتاب؛ فنحن عادة ما نحتاج إلى رؤية الشخص أكثر من مرة قبل أن نصبح أصدقاء. إن الوعد الأساسي هو أن كتابًا قد اهتممنا به سيكون ذا وجود مستمر في حياتنا، إذ يعيش الكتاب ليس فقط من أجلنا، أي القراء الذين يعرفون قيمته، بل إنه يعيش معنا أيضًا.

وتتذكر إليزابيث بوين Elizabeth Bowen وهي مؤلفة روائية وكاتبة قصص قصيرة شهيرة، «مطاردة الخيال للحياة وتداخله معها»، الذي يحدث «للجميع... من

أولئك الذين يقرؤون بعمق، وضراوة، وغفلة، وبصورة حسية، عندما كانوا أطفالًا».

وفي مقالتها الجديرة بالذكر عن القراءة، تصف بوين التعويذة التي تلقيها القراءة على حياة طفل مولع بالكتب، وهي تعويذة تجعل من الحياة حالمة بلا حدود، وأكثر غموضًا:

لقد عرَّفتني الكتب على الرغبة والخطر، وضخمتهما لدي؛ إذ إنها مثلت الحياة، مع يقينٍ لم يكن لدي سبب لأتحداه، كما لو كان قضية عناصر جذب وغموض، كان كل شيء أو مكان أو وجه فيها بحد ذاته مجلدًا من الوعود والخداعات، ولم يكن فيها شيء مستحيل. لقد جعلتني الكتب أرى كل شيء رأيته إما بصفته رمزًا أو كأن له مكانًا في أسطورة، في الواقع، لقد أضفت القراءة انحيازًا على مشاهداتي لكل شيء في الأوقات الزمنية التي لم أكن أقرأ فيها.

وتضيف بوين أن القراءة أعطتها شعورًا بالشخصيات، ولا سيما «تلك التي لا يمكن التنبؤ بها»؛ إذ بدا أنه لم يكن هناك من بين الشخصيات المهمة من يمكن تحليل شخصيته. وهكذا كان لديها شعور راسخ بالحصان الأسود.

وفي نهاية مقالتها، تستدعي بوين الطريقة التي يترك بها الكتاب انطباعه الفاعل، فيختلط بالحياة:

قد أرى، على سبيل المثال، طريقًا يصعد في التلال، أو خط الأفق، أو هيكلًا يقترب بهدوء من أعلى التلة؛ إن اقتراب الهيكل بالغ الأهمية، فيرافقه خوف، أو نشوة، أو خوف من النشوة، أو نشوة من الخوف. لكن من يكون ذلك وكيف يكون؟ هل أنا على يقين أن ذلك ليس هيكلًا هاربًا من كتاب؟

وتصر بوين أن عالم كتاب ما مقروء بشغف كافٍ ليصبح عالمنا أيضًا. فكلما أمضينا وقتًا أكثر فيه، سيطر علينا أكثر، وتلك الحال ليست فقط في الطفولة.

لماذا نقرأ؟ نحن نقرأ لأننا نريد الهروب من حياتنا، أن نفقد أنفسنا ونعثر عليها في عالم أجنبي ومثير للاهتمام. وعندما يسحرنا كتاب جيد، نهجر إحساسنا بالوقت، فعندما يكون كتابنا في يدنا، نجد أن أيامًا بأكملها تمضي بسعادة، يصفها جوزيف إيبستين **Joseph Epstein** بـ «العادة المحببة الانطوائية الأنانية بصورة رائعة، المعروفة بالقراءة»، على الرغم من ذلك، تذكرنا بوين بأننا لا نقرأ لنهرب فحسب، بل لنعيد صناعة حياتنا، ولنشعر بأن منظورنا للحياة يتحول بصورة عجيبة، فكلما قرأنا بتأنٍّ وحرص أكبر، وكلما ربطنا تشرُّبنا للمعلومات أطفالًا مع مهارات المعرفة بالغينَ، واجهنا عجائب أكثر.

الشروع في العمل

أولًا: ثمة نصيحة أساسية: أطفئ الحاسوب المحمول، والتلفاز، وحتى الهاتف، إن أمكنك ذلك (أو، على الأقل، تجاهله عندما يرن)، جِدْ لنفسك كرسيًّا مريحًا وضوءًا مناسبًا للقراءة، ولا تقرأ في وقت متأخر من الليل عندما تكون خائر القوى، ولا تستطيع التركيز. إن اللحظات المسروقة من الوقت هي دائمًا أحلى

اللحظات؛ كيوم مثلج مثلًا أو رحلة على متن طائرة (كان نورثروب فراي، الناقد الأدبي الكندي العظيم، يقرأ دائمًا أعمال وولتر سكوت على متن الطائرة؛ فكان يشعر أن الحنطور [عربة تجرها جياد] الموجود في تلك الأعمال يعادل بصورة ملائمة الطائرة النفاثة من العهد الحديث).

متى نقرأ؟ لقد كانت المؤلفة الروائية الفرنسية مارغريت دوراس Marguerite Duras تقرأ ليلًا فقط، ولم تقرأ في ساعات النهار قطُّ. أما والاس ستيفنز Wallace Stevens فقال إن ساعات الصباح الباكر كانت أفضل الأوقات لقراءة الشعر، مثلما كانت للصلاة. ويتصور الشاعر آلن غروسمان قراءاته في وقت الصبا بأنها كانت

دائمًا عند الساعة الحادية عشرة صباحًا. فالقراءة بصورة جيدة تعطينا، كما ورد في عبارة هارولد بلووم Harold Bloom شعورًا سرمديًّا بأن الوقت مبكر؛ فقد يكون الوقت منتصف الليل، لكن إن كانت قراءتنا بالقوة والحيوية المطلوبتين، فسيبدو الوقت وكأنه الفجر.

لكل قارئ مكانه المفضل ليقرأ فيه، ومهما كان ذلك، سيكون ذلك المكان خاصًّا بك ومميزًا؛ فبعضهم يقرأ على مقاعد الحديقة، ويفضل آخرون المقاهي أو المكتبات، في حين لا يشعر آخرون بالراحة في أثناء القراءة- كالمؤلف الروائي الراحل ستانلي إلكين

Stanley Elkin - إلا في السرير. ولوضعية الاستلقاء محاسنها، وفي الحقيقة هي وضعية القراءة المفضلة لدي؛ إذ تستطيع التمطط بصورة لا يمكنك القيام بها

وأنت جالس على المكتب، وفي ذلك تشبيه في رمز مادي لماهية القراءة بصفتها الترياق الضروري للعالم الباهت المتعلق بالتحصيل والإنفاق. ويشير إلكنز إلى وعيه الغامض-ولكنه ملازم له-بأن العالم المغلق الآمن للقارئ يوصي بالتحضير للموت؛ وقد يفسر ذلك، كما يقول، ميوله للقراءة مستلقيًا، فيكتب: «إن لذلك علاقة بالبقاء وحيدًا، والانعزال عن العالم، والتعامل مع الكتب كما لو كانت مسبحة، أو أصواتًا تأملية، أو صلاة أو زكاة»، لكننا نحلم ونحن مستلقون معظم
الأوقات، والعنصر القوي للخيال والحرية في هذه الأنشطة هو ما يحدد صلتها بالقراءة. وعلى كل، فإن قلة يقرؤون واقفين. أما المشي فهو أمر مختلف، فأتذكر أنني كنت أقرأ في طريق عودتي إلى المنزل صغيرًا، بعد أن أكون قد تفحصت كتابًا جديدًا مثيرًا بصورة خاصة من المكتبة، كنت أتوق إلى الحصول عليه؛ وبين الحين والآخر كنت أرى صبيًّا أو فتاة في الشارع يفعلون الأمر نفسه، ويرافقهم أحد الوالدين الذي طُوِّع لينتبه إلى الإشارات الحمراء.

أينما قرأت ، وأيًّا كانت الطريقة، تذكر أن تستمتع، والمتعة تتطلب التركيز، فإذا شعرت عندما تقرأ وكأنك تكدح، فمعنى ذلك أنك بعيد كل البعد عن كتابك، ومشتت التفكير، وبالنتيجة فأنت راغب عن إلزام نفسك بصفحاته. وبينما تقرأ، تذكر أنك والكتاب فقط معًا، ولا شيء آخر مهم. إن الصفحة مكان مضيء، حقيقة ومجازًا، وأنت بحاجة إلى بناء سياج حوله، لتتمكن من الدخول إلى ذلك الوميض، وعندما تقوم بكل ذلك، تكون جاهزًا لقواعد القراءة التالية.

(1) في الكتاب كثير من النصوص المنقولة من الكتب المقدسة لدى الأمم الأخرى معتقدين نحن المسلمين بتحريف تلك الكتب وتزويرها، لكننا لا ننقلها لأننا موافقون عليها، وإنما ننقلها للأمانة العلمية للترجمة، ونحن على ثقة بأن قراءنا الأفاضل لديهم الباع العلمي الذي يميزون به ما بين الحق والباطل. (المراجع).

(2) خطاب ألقاه الرئيس الأمريكي إبراهام لينكولن في مدينة غيتسبيرغ بولاية بنسلفانيا سنة 1863 بمناسبة تدشين المدافن القومية للجنود الأمريكيين.

() نسخة من خطاب للسيد جون ميلتون ألقاه أمام البرلمان الإنكليزي في سبيل نصرة حرية الطباعة غير المرخصة.

القواعد

إن القواعد الخاصة بي ليست محرمات، بل هي إرشادات؛ فهي لا تهدف إلى تقييد خيالك، بل تساعده على التحليق أبعد، لتتمكن من اكتشاف نفسك وأنت تكتشف الكتاب الذي تقرؤه. فعندما تأخذ خطوة إلى داخل الوميض الذي تضفيه الكلمات، سترى نفسك أيضًا بطرق جديدة.

حاولت، في هذه القواعد، أن أحقق توازنًا بين التشجيع الحاذق لقراءة بعض مؤلِّفِيَّ المفضلين، والنصيحة المتضمنة تفاصيل عملية حول كيفية قراءة أعمالهم،

فأنا أرفع رايات زاهية الألوان للكتب التي أحبها، لكنني أؤكد أيضًا المنهجَ. وأستمدُّ أسلوبي من المبادئ العامة للقراءة المتأنية؛ لكن تلك القواعد خاصة بي، وهي معظمها مختصرة، لكن اثنتين منها؛ الثالثة (تعرَّف الصوت)، والسادسة (تعرَّف اللافتات)، مقسمة إلى عناوين فرعية، وتعطي أمثلة إضافية عن تمارين القراءة التي أنصح بها.

وبينما أعرض القواعد الخاصة بي، أناقش في كتب عدد كبير من المؤلفين الذين يمثلون طيفًا واسعًا من الأساليب والمقاربات. إن معظم الكتَّاب الذين أتحدث عنهم روائيون أو شعراء أو كتاب مقالات أو مؤلفو مسرحيات، لكنني شملت أيضًا بعض المؤرخين وعلماء الاجتماع، وجميعهم يستحقون اهتمامك الممعن.

القاعدة الأولى: كن صبورًا

إن غرس الصبر هو أهم تلك القواعد، وهو الذي تنبع منه كل القواعد الأخرى.

عليك أن تجعل من كافكا مرشدك.

ففي كتابه snoitcelfeR uarüZ؛ يكتب كافكا: هناك خطيئتان بشريتان جوهريتان تُشتَقُّ منهما جميع الخطايا الأخرى؛ وهما: نفاد الصبر والإهمال؛ فنفادُ الصبر طردَ الناس من الفردوس، ويمنعهم الإهمال
من العودة إليها. ولربما كان ثمة خطيئة جوهرية واحدة؛ ألا وهي نفاد الصبرÃ åŮ نفاد الصبر هو الذي تسبب في طرد الناس، وهو الذي يمنعهم من العودة إلى الفردوس.
إن مقطع كافكا ذاك يجعل موضوعه دراميًّا ببصيرة نافذة، فنراه يؤكد بعجالة أن هناك سيئتان جوهريتان، ثم يتراجع عن كلامه، وبتعبير آخر: لديه الصبر
لتصحيح نفسه. حتى إنه يلمح، بأسلوب مزعج، إلى أنه مع كمٍّ كافٍ من الصبر ربما نكون قد وجدنا طريقنا إلى جنة عدن ثانية. ما من شك أن ذلك أمل ضائع مثل كثير من الآمال الضائعة لديه؛ فعندما يتعلق أبطاله بالصبر، كما يفعلون غالبًا، يعلم المرء عندها أنهم لا يمارسون فن الخلاص، بل صنفًا راقيًا من الإحباط.
وعلى غير شاكلة شخصيات كافكا المنكوبة، فبإمكاننا نحن القراء إنقاذ أنفسنا بالتدرب على الصبر. ويتطلب ما أعنيه بهذا الكلام بعض التفسير.
يعني الصبر الكثير من الأشياء، إذ علينا أن نصبر وألا نغرق في صعوبات كتاب ما. وعلينا أيضًا أن نصبر على ترك أنفسنا نقع في حيرة؛ أي أن نكتشف بالتجربة والخطأ كيفية طرح الأسئلة الصحيحة عن كتاب ما. علينا كذلك أن نصبر في تخصيص الوقت والجهد اللازمين للقراءة بصورة جيدة.

يبدأ كل مشروعٍ ذي شأن بالارتباك، وليست القراء استثناءً؛ إذ لكل قارئ بداية متواضعة؛ تتمثل في التصارعِ مع الحروف في الطفولة، لكن يصبح صراع الطفل ذاك إحرازًا بهيجًا؛ بالقدرة على تعرُّف الكلمات المكتوبة واللعب بها من أجل احتمالات المعاني.

وعلى طول الطريق يتعلم الطفل درسًا مهمًّا؛ وهو أن يرفض بقاءه عالقًا في مواقع صعبة في كتاب ما. وإن معرفةَ ما علينا أن ننزعج من أجله، وما علينا أن ننساه، هو درس نستمر في تلقينه لأنفسنا بصفتنا قراء ناضجين أيضًا؛ إذ علينا أن نكتسب النوعِ

الصحيح من الصبر.

وتعني القراءة بصبر أيضًا أن ينمِّي المرء في نفسه رغبة ممزوجة بالسعادة، والهوس بعض الشيء في معرفة التفاصيل؛ ((ففي القراءة، على المرء أن يلاحظ ويلاطف التفاصيل)، وفق ما يشير فلاديمير نابوكوف). وتزيد قوة قراءتنا زيادة هائلة إذا ما رسخنا إحساسنا بشخصيات الكتاب وجدالاته في لحظات صغيرة ذات معنى؛ إذ إن تلك اللحظات هي جزر في تيار النثر والشعر المستمر، فهي ترسخ إدراكنا للأشياء.

علينا ألا نسرِع للوصول إلى المعنى، وألا نطالب بأن يوصل المؤلف إلينا قصده بطريقة سهلة وسائغة، فإذا شعرنا بالإحباط من جراء أسلوب مؤلف مراوِغ، يرفض أن يسلمنا رسالة واضحة بسهولة، فعلينا عندئذ أن نتذكر أن الصراع مع معاني الكتاب هو كل المغزى من القراءة، هذا إذا كانت القراءة ذات شأن.

يجب أن يكون صراعك الصبور مع الكتاب ممتعًا، لا مضجرًا، والقراءة بالقوة سيئة، تمامًا كما هو الإطعام بالقوة؛ فإذا كنت تحشو ذهنك بكتاب فقط لأنك تعتقد أنه سيجديك نفعًا، فجِدْ لنفسك شيئًا تحبه أكثر بدلًا عنه. وهناك فارق بين تعلم ملازمة كتاب، وإن لم تحبه على الفور، وهذا درس قيم جدًّا يقود إلى بعض أفضل التجارب في القراءة، وبين إجبار نفسك على قراءة شيء تجده منفرًا تمامًا حتى بعد محاولات متكررة (لكن تأكد من أنك تعرف سبب سماجة ذلك الكتاب وكيفيتها، ولا تسمح لكرهك له بالسيطرة عليك؛ اجعل منه شيئًا مفيدًا). نحن بحاجة إلى الصبر لتطوير مهاراتنا في القراءة، التي هي، بمعنى أشمل، قوانا الإدراكية والخيالية. ويتمثل جزءٌ من صبرنا في العمل بثبات على التقنيات التي نحتاج إليها للقراءة بصورة جيدة. علينا تمرين عضلات عقولنا لنحصد فوائد الكتاب، تمامًا كما نحن بحاجة إلى البقاء بصحة جيدة لنتمكن من الاستمتاع بممارسة نوع من الرياضة. واصلِ العملَ على استجاباتك للقراءة، وستفاجأ بالكم الهائل الذي ستجنيه من الكتب.

وفي مرات عديدة، وجدت أن مواجهة متعثرة أولى أو ثانية أو حتى ثالثة مع المؤلف أدت فيما بعد إلى حب عميق وباق. وبصبر، نعود إلى الكتاب الذي وضعناه

جانبًا؛ لأن بغضنا المبدئي لكتاب ما أحيانًا ما هو إلا البداية المتعثرة لصداقة جميلة. وفي بعض الأحيان نحن بحاجة إلى معلم أو إلى خبرة عاشق لمؤلف ما، ليرشدنا

إلى الطريق، وفي أحيان أخرى نغوص فحسب، ونغرق في حب ما لا نفهمه فهمًا كاملًا. وما زلت أذكر أنني قرأت رواية **Ulysses** لمؤلف الملاحم جويس عندما كنت

في الثانوية بدافع نابع من ذاتي. لقد كنت وحدي مع هذا العالم الموسوعي الضخم الجميل لتلك الرواية؛ إذ لم يكن أبواي اللذان لم يذهبا إلى الجامعة قطُّ قارئين، مع أنهما كانا يحملان في نفسيهما احترامًا عميقًا للتعلُّم، ومن المؤكد أنهما لم يكونا ليعلما من كان جويس، أو بودلير، أو نابوكوف، أو أيًّا من الكتَّاب الآخرين الذين كنت أتشربهم باجتهاد. لست متأكدًا مما كنت أعتقد نفسي فاعلًا بقراءة **sessylU**؛ ولا كم (فهمت) من الكتاب، لكنني متأكد من أنني قد أولعت بكل صفحة منه، حتى تلك التي حيرتني. لقد استسلمت لسحر جويس من دون حتى أن أعرف ذلك، كنت أستنهض في نفسي صبرًا على عالمه الجريء من الكلمات. (وساعدني أيضًا أنني وجدت في المكتبة العامة كتاب أنثوني بيرغس المفعم بالحياة **ecyoJeR**؛ وهو كتاب إرشادي ممتاز عن المؤلف جويس للقارئ العادي).

لا تسرِع أبدًا بقراءة كتاب فقط لتشعر بإحساس الإنجاز في النهاية؛ أي لتتمكن من القول: «لقد انتهيت» فحسب، فالقراء الصبورون والمتأنون لا يعملون بتلك الطريقة؛ إنهم يفكرون بالتفافات المقطع وتحولاته، ويعتصرون ما يمكنهم من معنى منها، حتى إن كان عليهم الانتظار حتى القراءة الثانية ليفعلوا ذلك. وبينما

أعرض هذه القواعد، سأقدم عددًا من الأمثلة لأريك الكمَّ الذي يمكن التقاطه من بضعة أسطر فقط من كتاب ما. فكلما فهمت استخدام المؤلف الغامض للغة، والطريقة التي يبث بها الحياة في شخصياته أكثر، كانت الفائدة التي ستجنيها من قراءتك أكبر. فعوضًا عن القراءة من أجل الحبكة فقط، ستكون ممعنًا في التفكير في ظلال المعنى التي تجعل من تجربة أي مؤلف جيد قَيِّمةً. فكلما كان ما تستطيع رؤيته على الصفحة أكثر، أمضيت وقتًا أفضل.

هناك بضعة أسئلة مفتاحية عليك أن تسألها نفسَك خلال قراءتك الأولى لمقطع ما، وهي: من المتكلم؟ وكيف يكشف كل متكلم عن ذاته/ذاتها؟ وأخيرًا كيف يعمل النص؛ ما الصور وتحولات العبارات الأكثر لفتًا للنظر؟ ولماذا؟ فكر في الطريقة التي تعرض الشخصيات بها نفسها، والطريقة التي يعطون بها دليلًا عن كينونتهم.

ما الذي يمكننا أن نعرفه عنهم من خلال كلماتهم؟ حافظ على فاعليتك في القراءة، واحتفظ بملف ذهني عن الموضوعات التي يمكنك العودة إليها وأنت تسبر أغوار الكتاب أكثر.

لا أرغب في التلميح إلى أنه عليك أن تصبح متضلعًا في القراءة المتأنية على الفور لتحصل على فائدة أكبر من الكتب، لكني أريد أن أوضح لك المدى الذي يمكنك وصوله، والكنوز التي يمكنك العثور عليها حالما تبدأ بالقراءة بعمق. سِرْ خطوة تلو الأخرى، ولا تحاول الإمساك بكل شيء دفعة واحدة. فلتقترب من نص غني ومعقد بثقة، عليك أن تتقدم بصبر، وهذه هي نصيحتي الأولى التي سأعود إليها مرارًا وأنا أشرح بقية قواعدي للقراءة.

لن تلاحظ كل جوانب الكتاب من القراءة الأولى، فجزء من أن تكون صبورًا هو أن تكون مستعدًّا لتفويت شيء ما في المرة الأولى، وأن تحتفظ ببعض المسرات للرحلة الثانية، والأكثر تفصيلًا من خلال النص. فأي كتاب صعب يحتاج إلى إعادة القراءة. وتتأكدُ هذه النصيحة عندما نتحدث عن الشعر أو الفلسفة. إن قدرة الصبر على إعادتك إلى الكتاب ستسمح لك بالعثور على ما تبحث عنه فيه، وبذلك تجعل من القراءة أمرًا يستحق العناء.

استمع إلى هنري ديفيد ثوريو **Henry David Thoreau** في كتابه (والدن أو الحياة في الغابات **Life in the Wood**) الذي يتحدث فيه عن تجربة القارئ في البحث

عن المعنى الذي يريده المؤلف برحابة صدر وصبر:

ربما تكون هناك بعض الكلمات الموجهة إلى حالتنا بالضبط، التي إذا تمكَّنَّا من فهمها وسماعها حقًّا، فستكون ناجعة أكثر من ساعات الصباح أو الربيع بالنسبة إلى حياتنا، ومن المحتمل أن تضفي جانبًا جديدًا على الأشياء من أجلنا. فكم من رجل بدأ عصرًا جديدًا في حياته بفعل قراءة كتاب. إن الكتاب موجود بالمصادفة من أجلنا، الأمر الذي سيفسر معجزاتنا ويكشف عن أخرى جديدة.

بالإمكان الشعور باهتمام ثوريو وهو ينتظر اكتشاف المعجزة التي تعطينا إياها القراءة، وهي معجزة تبدو أكثر تقلقلًا وهي تتقدم نحو الأمام؛ لاحظ الطريقة التي يعود بها بضع خطوات من كلمة (ربما) إلى (من المحتمل)، إلى (بالمصادفة) في النهاية. إن لديه صبرًا (**Walden** هو كتاب يدعو للصبر بدرجة عالية)، لكنْ لديه

شغف أيضًا. ونقدِّر قيمة تفاصيل أعمال ثوريو النثرية المثيرة والدقيقة، عندما يخبرنا أنه باستطاعة المعنى أن يُطلَّ علينا كما الصباح ويوقظنا كما الربيع.

إذًا، فالنصيحة الجوهرية الأولى التي تمهد الطريق لكل القواعد الأخرى التي سأعطيك إياها، هي الصبر. ويعني الصبر أن تكون منفتحًا على الوجود الجديد الحاضر

أمامك، أي الكتاب الذي اخترت أن تقرأه. قد نرى أننا نخالف وجهة نظر كتاب في النهاية، لكننا بحاجة أولًا إلى الدخول في عالمه، وتعلُّم ما يعنيه العيش في الكون المميز الذي صنعه لنا المؤلف. وبالخضوع لرؤية المؤلف من خلال مئات الصفحات الخاصة به، والانخراط في مناظرة مطلعة مع تلك الرؤية، نصبح أناسًا أكثر قدرة، وأكثر فطنة، وأكثر إمتاعًا. فنحن نكسب مهارات فكرية بتعلم الحديث مع الكتب بصورة منتجة. إن عالم الكتب مليء بالأصوات المختلفة جذريًّا، التي يطلب كلٌّ منها إلينا أن نسمع ونجيب، فيتسع إحساسنا بالحياة بصورة كبيرة عندما نبدأ بالانتباه لهم.

كتب جون راسكن John Ruskin الذي غالبًا ما أعود إلى أفكاره عن القراءة في هذا الكتاب: «هناك مجتمع منفتحٌ علينا، على نحو متواصل، من الناس المستعدين

للحديث معنا ما دمنا نحب ذلك، أيًّا كانت منزلتنا ومنصبنا، فهم يتحدثون إلينا بأفضل ما يمكن اختياره من كلمات، وبأقرب الأشياء إلى قلوبنا»، وبإمكاننا

«جعلهم ينتظروننا طوال اليوم»، ويكونون جاهزين عندما نقرر فتح الكتب التي يتحدثون من خلالها إلينا. وعندما يبدؤون بالحديث، يجب علينا الإنصات إليهم- بصبر.

إن معرفة كيفية القراءة هي تمامًا كمعرفة كيفية الحديث إلى الناس، كما يرى راسكين. فأنت محادث جيد عندما تتمكن-وأنت تتحدث-من اكتشاف القليل عن نفسك وعن الشخص التي تتحدث إليه؛ إنك ترغب في معرفة شيء عن ذلك الشخص، وفي الوقت نفسه ترغب في إعطائه/ها لمحة عنك. وبصورة مماثلة، فإن

القراءة عملية ثنائية الاتجاه، فهي علاقة بينك أنت والكتاب؛ عليك أن تكشف بعضًا من نفسك لتحصل على استجابة مثيرة للاهتمام، وعيك أن تعطي شيئًا للكتب لتتلقى منها المكافآت.

وأحيانًا ينخرط آخرون في الحديث بين القارئ والمؤلف؛ فقد يكون معلمًا أو صديقًا أو أعضاء آخرين من مجموعة تقرأ الكتب، وسواء كنت بمفردك أو مع آخرين، يجب أن يكون هدفك جعل حديثك مع مؤلف الكتاب حميميًّا ومليئًا بالتحدي قدر الإمكان. عليك أن تكون واعيًا لاستفزازات الكتاب، وعليك تعلُّم تقبُّلِها، بدل أن تدير ظهرك لها. بإمكانك أن تتعارك مع كتابك، لكن لا تجعل منه عدوًّا لك. وحتى إن وجدت أنك لا توافق المؤلف آراءه، أو شعرت بالغرابة بسبب أسلوب الكتاب، فاستسلم للتجربة.

يكتب الروائي روبرت لويس ستيفنسون nosnevetS siuoL treboR المعروف بعمله المذهل الدكتور جيكل والمستر هايد rM dna llykeJ .rD. edyH؛ وهو

يعطي قيمة لكتبٍ سيئة السمعة:

إن الرجال هم الذين يحملون حقيقة أخرى، أو - كما يبدو لنا - ربما كذبة خطيرة، وهم الذين بإمكانهم توسيع حقل معرفتنا المقيد، ويوقظون ضمائرنا النائمة.

وإن ما يبدو جديدًا، أو ما يبدو خطأً فادحًا، أو خطيرًا للغاية هو اختبار القارئ؛ فلو حاول أن يرى ماذا يعني، وما الحقيقة التي تبرره، فهذا يعني أن لديه موهبة، فدعه يقرأ. وإذا ما تأذى أو أُهين، أو استغرب من حماقة المؤلف، فمن الأفضل له أن يتجه إلى الصحف اليومية، إذ لا أمل بأن يكون قارئًا.

وذات مرة، بينما كنت أدرِّس نيتشه لطلاب السنة الأولى، أخبرتني طالبة بأنها إن استمرت بقراءة كتاب نيتشه (عن جينيالوجيا الأخلاق Toward the Genealogy of Morals) فسيكون عليها التشكيك بكل ما آمنت به. لقد قالت ذلك بهلع لكن بإثارة أيضًا. وحتى إن لم تَعُدْ طالبًا في الكلية، عليك أن تحصد

الشعور بالحياة نفسه عندما تقرأ كتبًا مثل كتب نيتشه، التي تستدعيك لتعيد التفكير في حياتك وفي العالم الذي تعيش فيه بأكمله.

من أجل أن تستمتع بحديث ما حقًّا، عليك أن تكون صبورًا؛ أي مستعدًّا للاستماع، وإدراك أن لدى شريكك في الحديث شيئًا ما لتتعلمه منه (حتى إن كان، كما

فعل نيتشه، يقول شيئًا قد يقلب عالمك رأسًا على عقب). عندما تسمح لإحساسك بالمؤلِّف بالنمو، بصبر وأناة، سيغريك ذلك المؤلف بالعودة إليه مرارًا. فهناك أناس معينون تفضل الحديث معهم كأصدقائك المقربين. وبالطريقة نفسها، كلما وَقَفْتَ نفسك للقراءة أكثر، كنت أكثر ميلًا للعودة إلى الكتب نفسها، وتصبح تلك الكتب كأصدقائك المقربين. فهي لا تجعلك تشعر بأفضل حال فحسب، كما يفعل الأصدقاء الحقيقيون، بل هي مستعدة لمجادلتك وجعلك تعيد النظر في كينونتك.

ومع ذلك، هناك فرق بين الكتاب والصديق. فمنذ سنوات عديدة كنت قد درَّست مادة بالاشتراك مع زميل أكبر سنًّا، تعلمت منه كمًّا هائلًا من المعلومات عن التدريس، والقراءة. كنا على وشك البدء بدراسة جمهورية أفلاطون، السميكة بصفحاتها الست مئة. بدأ زميلي محاضرته بعبارة: «إن أفلاطون أذكى منكم». لسنا مقتنعين بالضرورة أن أصدقاءنا أذكى منا بكثير، فلو اقتنعنا بذلك لمنعنا خوفنا من الحديث معهم. أما الكتب، فإن كانت ذات قيمة حقيقية، فهي أذكى، ويجب أن نكون راغبين في التعلم من مؤلفيها، الذين يعلمون أكثر مما نعلم بكثير. علينا أن نحاول بصبر فهْم جدال المؤلف قبل أن ندلي برأينا الخاص، وقبل البدء بالرد على الحديث. وفي بعض الحالات، كما هي حال أفلاطون، قد يبدو الإمساك بقصد المؤلف الحقيقي أقرب إلى المستحيل. وما زال الباحثون يتجادلون هل كان أفلاطون، الفيلسوف الدنيوي، متسلطًا أم مفكرًا حرًّا، مثاليًّا أم عمليًّا. وإن الغموض في عمل أفلاطون، والصعوبة في إقرار ما يعنيه، هما جزء من ثراء ذلك

العمل. فكلما كان الكتاب متعدد الجوانب أكثر، كان أكثر جذبًا للقارئ. وإذا كان من الصعب أن تقرر ما يعنيه المؤلف حقًّا، فيشير ذلك إلى أن الكتاب يقدم لك فرصة لتدخل في حديث معه، وهكذا تتم دعوتك للاستجابة، وللسرور مع المؤلف بطريقة جذلة. لكن عليك أن تنصت أولًا.

تستحوذ الكتب على القارئ الذي يحتضنها؛ فهي تتوجه بالحديث إلى الشخص الذي «يضمني بين يديه الآن» (ويصف ويتمان القارئ الذي، بالاشتراك معه، يتساءل عن لغز جديد، وهو قصيدته). تحاول الكتب أن تخبرك بشيء ما، وكلما كان الكتاب أفضل، كانت رسالته ملحة أكثر، وتتطلب منك الاستماع بصبر أكثر. إن هدفي الأولي هو تعليمك كيفية الاستماع إلى الكتب. وبعد أن تتعلم الاستماع، قد ترغب بالرد على الجدال، ورفع سوية الحوار بينك وبين الكتاب إلى مستوى جديد وأكثر تعقيدًا، لكن عليك أولًا الحصول على الأدوات التي تحتاج إليها لتتمكن من البدء بالقراءة جيدًا، لتقوي ختامك للحديث. وبذلك يكون الاستماع بصبر

الخطوة الأولى.

القاعدة الثانية: سل الأسئلة الصحيحة

عندما تقرأ كتابًا ما، فاجعل من نفسك محققًا يبحث عن أدلة؛ فأي محقق جيد يحتاج إلى معرفة ما له صلة، وما لا علاقة له بالأمر، أي الخيوط عليه أن يتبعها، وأيها لا يقوده إلى أي مكان. والمحققون ماهرون في اكتشاف أي الأسئلة ستسير بالتحقيق نحو الأمام وأيها لن يأتي بنفع.

إن طرح الأسئلة هو الطريقة التي تتجه فيها من الاضطراب إلى الاندماج. وبصفتي معلمًا منذ مدة طويلة، كان لدي الشعور أحيانًا-وليس غالبًا، لكنه حدثäÃ مجموعة من الطلاب لم يتمكنوا من اكتشاف السؤال الجيد لطرحة عن نص ما، وتلك هي اللحظة التي يحتاج فيها الطلاب إرشادًا مني؛ وعندها علي أن أعطيهم مثالًا عن نوعية الأسئلة التي تساعدهم في محاولتهم الإمساك بفحوى الكتاب.

تربط الأسئلة المفيدة عناصر الكتاب بعضها ببعض: فما علاقة البداية بالنهاية؟ وكيف تتوازن الشخصيات أو تجادل إحداها الأخرى؟ وماذا يلخص مقطع مدهش بصورة خاصة عن الكتاب ككل؟

فلنبدأ بالبداية، أي بعنوان الكتاب (أو القصة أو المقالة أو القصيدة) الذي تقرؤه؛ فإذا ما سألت السؤال الصحيح عن العنوان، فبإمكانه إخبارك شيئًا أساسيًّا عن بقية النص. والسؤال الملائم لتسأله هو: كيف يعلق العنوان على العمل الذي يقدمه؟

لقد سمَّت فلانيري أوكونور **Flannery O’Connor** إحدى أشرس قصصها القصيرة **A Good Man Is Hard to Find** (من الصعب العثور على رجل طيب)äÅ

قصة أوكونور هي سجل أحداث عنيف ومثير لقاتل متسلسل يدعى **tifsiM¡** يرهب عائلة من الجنوب، تسيطر عليها إلحاحات الجدة المزعجة للغاية خلال عطلتهم. إن أول ما يمكن ملاحظته عن العنوان هو نشوزه؛ إذ لا يتناسب مع القصة، تمامًا كما لا يتناسب **Misfit** مع المجتمع اللطيف ذي الطباع المتساهلة الذي

يعيش فيه. فعبارة: (من الصعب العثور على رجل طيب) لا معنى لها؛ وهي نوع المشاهدات المملة المبتذلة التي تدمن عليها الجدة في القصة. لكن عنوان أوكونور هو كذئب في زي حملٍ، إذ يبدو لطيفًا، لكنه يحمل لكمة خفية. إن شخصية **Misfit** مهووسة دينيًّا ومنحرفة. إنه رجل سيئ وليس جيدًا؛ فهو يقتل الناس بدل إنقاذهم، لكن إستراتيجياته شديدة الجدية ومتطرفة.

إن لبعض العناوين الشهيرة علاقة مبدئية ومركزية مع كتبها: وتقع روايات كبرياء وتحامل **ecidujerP dna edirP**¡ وَحس وإحساس **dna esneS ytilibisneS**¡ وَإقناع **noisausreP** لجين أوستن **netsuA enaJ** ضمن هذه الفئة. يجعلنا هذا النوع من العناوين نفكر في شخصيات الرواية، ويجذبنا نحو إطلاق الأحكام عليها. فهل تُظهر إليزابيث بينيت تحاملًا في المبارزة وفي الملاطفة مع (المتكبر اللعين) دارسي؟ وهل يتعافى الاثنان من تجاربهما المزاجية ومن كبريائهما

وتحاملهما خلال الكتاب؟ هل ثمة نوع من الكبرياء يخلو من التحامل؟ ستوصلنا جميع هذه الأسئلة إلى نقطة مهمة حالما نكمل رحلتنا متجاوزين العنوان الذي وضعته أوستن إلى عمق صفحات رواية كبرياء وتحامل المثيرة والمتبصرة.

نستطيع أيضًا أن نحقق في عنوان (قرار واستقلال) **Resolution and Independence** لوردسوورث **Wordsworth** على نحو مثمر، لأنه يعطينا لمحة عن النص

الذي يتبعه. فأن تكون عازمًا (أي راسخًا)، وأن تجد حلًا (لمشكلة)، هما أمران مختلفان تمامًا، ولكن القصيدة توحي بأن هذين المعنيين مترابطان وبقوة. يأمل وردسوورث أن يكون الاستقلال النابع من تصميم وعزيمة أكثر أمانًا من الاستقلال غير الحازم؛ لأن الأخير يكون غريزيًّا اندفاعيًّا يحمل
طيش الشباب.

يستدعي وردسوورث في (قرار واستقلال) ثلاث نماذج فاشلة عن الاستقلال؛ هي: بيرنز، الشاعر الفلاح النشيط وخالي البال، والمنشد المراهق المبتهج تشاتيرتون، وكوليريدج صديق وردسوورث المأخوذ بالقوة التنويمية للخيال، الذي لا يتبنى فكرة لذاته. لم يمتلك أيٌّ من هؤلاء الرجال الثلاثة، على الرغم من أنهم كانوا شعراء مُلهَمين، العزيمة الضرورية للبقاء؛ (كان كوليريدج على قيد الحياة عندما كتب وردسوورث قصيدته، لكنه كان محطمًا بسبب إدمانه الأفيون). وعلى نحو مغاير لرجال الخيال الضعفاء هؤلاء، يكون جامع العلقات الذي يلتقيه الشاعر في المستنقع المقفر، في المشهد الرئيسي للقصيدة، رجلًا ذا عزيمة: نموذج ثابت، عنيد، ومُطمئِن، لكنه أبعد ما يكون عن الشاعرية. يحتاج وردسوورث إلى أن يثبت نفسه في جامع العلق المتبلد الإحساس، ولكنه في داخله يرغب في شيء آخر؛ فهو يرغب في اغتنام الشرارة التي سكنت الأرواح المتهورة لكل من بيرنز وتشاتيرتون وكوليريدج. تجذبه الرؤية الشجاعة المتهورة، وهذا يرعبه؛ إذ إن رؤية كهذه قد

تجلب الموت المبكر (مثل قدر بيرنز وتشاتيرتون) أو حياةً مدمَّرةً (كوليريدج).

وهكذا، فإن وردسوورث يسعى إلى استقلال من نوعٍ يعتمد، للاستلهام، على شخص متواضع وغير شاعري كجامع العلق، لا رفاقه الشعراء، الذين هم أصحاب الإلهام لكنهم ضعفاء. إن طريقة تقسيم وردسوورث لمراحل الجدال بين النماذج المتناقضة لكيفية عيش المرء لحياته تستحق دراسة مركزة. سوف أعود لقصيدة (قرار واستقلال)- إحدى أسمى وأكثر القصائد أهمية في اللغة الإنكليزية-في القاعدة الخامسة **Rule Five** (لاحظ البدايات والنهايات **Notice**

.(sgnidnE dna sgninnigeB

تُوَفِّرُ بعض العناوين تعليقًا على الحدث، فيعرض عنوان مسرحية الليلة الثانية عشرة أو ما تشاء **Twelfth Night, or What You Will** لشكسبير (التي سأناقشها بتوسع في فصل قراءة المسرح) المساء الأخير لوليمة عيد الميلاد، وهي تُلَمِّح إلى مرح صاخب يوشك على النهاية. وفي مسرحية شكسبير، يصبح الاستهزاء

بمالفوليو، الذي يبدأ بحماس مسلٍّ، لاذعٍ، إلى أن يلوحِ في الأفق صباحٌ وقور.

(العنوان الفرعي الذي وضعه شكسبير، ما تشاء **What You Will** هو تعبير يعود

إلى عصر النهضة يُقصدُ بهِ (هات أسوأ ما عندك!)**aẪ** (تعال وحاول أن تهزمني)¡

وكلا المعنيين يحفزان تحدِّيًا عظيمًا وإغراءً على الإقدام). وإن عنوان العين بالعين

Measure for Measure هو عنوان متعدد المعاني بالقدر نفسه، وهو يُلَمِّح إلى عظة الجبل في إنجيل متّى، الذي يقول فيه المسيح (في نسخة الملك جيمس): «لا

تدينوا لئلا تُدانوا، فبالكيل الذي به تكيلون يُكال لكم». تدور مسرحية شكسبير بأكملها حول الانتقام؛ إذ تجد تلك الشخصيات التي تحدِّد العقوبات، نفسها (وعلى رأسها أنجيلو المنافق البغيض الذي لا يحتمل) تُعاقَبُ هي أيضًا، وبدقة وملاءمة كبيرتين من قِبَلِ الكاتب المسرحي الذي يتحكم في مُجريات الأحداث. ومع

ذلك تنتهي المسرحية نهاية سعيدة، نهاية يُبَرَّأُ فيها حتى أنجيلو الفاسد. يبدو هنا وكأن شكسبير يحاول أن يحاكي العطاء الذي وعد به المسيح في سفر متى، إذ يعطي شخصياته أكثر بكثير مما تستحق.

عَنوَنَ عالم الاجتماع الرائد إرفنغ غوفمان كتابه ب الوصمة: ملاحظات حول إدارة الهوية الفاسدة Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity. يُعدُّ العنوان الفرعي الذي وضعه غوفمان قطعة صرفًا من الشعر. يُعيد غوفمان طرح قضية اجتماعية بوساطة كناية عن الطعام (الفساد)؛ ويعطينا

في الوقت نفسه تلميحًا أساسيًّا حول وجهة نظره الخاصة. إن منظور غوفمان هادئ ورحيم في الوقت نفسه. إنه يتبنى موقف الأشخاص الموصومين؛ فباستخدامه

لكلمة(ÅÇÊ) ينسب لهم الفضل في التحكم في حالاتهم الخاصة حتى ضمن نظرة المجتمع الساخطة، وحكمه غير العادل. يُطَوِّع غوفمان عنوانه ببراعة، شأنه شأن أوكونور وأوستن وشكسبير، فهو يستخدمه أداةً للمعنى وطريقًا مهمًّا نحو الكتاب الذي يُعلِن عنه العنوان. عندما تقرأ، كن متنبهًا على العناوين التي تصرح عن أهميتها بجرأة كهذا العنوان.

فلنتجاوز الآن العناوين، ولنشرع في استكشاف بعضٍ من الأسئلة الأخرى التي يجب أن نطرحها حول كتاب ما، وتلك التي يجب ألا نطرحها. ثمة بعض الأسئلة التي يسهل طرحها والإجابة عنها عند القراءة الأولى، وأخرى يتم التعامل معها فيما بعد، وهناك أخيرًا بعض الأسئلة التي لا يمكن للكتاب الإجابة عنها. أُسمِّي هذا النوع الأخير من الأسئلة بالدليل الكاذب (بالعودة إلى فكرة عمل التحقيقات). لن تحتاج إلى الذهاب بعيدًا بأفكارك لتخترع لمحة عن مسرحية هاملت **Hamlet** تصور علاقة الأمير بوالده. لقد أخفى شكسبير القصة عمدًا، ولديه أسبابه؛ فهو يريدُ للرابط بين هاملت ووالده أن يبقى غير محدد، ومشحونًا، ومصدرًا للتحدي.

يُبجلُ هاملت أباه الميت خارجَ كل حدود المنطق؛ ولكن حين يظهر الأب شبحًا، يظهرُ على هيئة شخص مراوغ قلق، ينوح بمرارة على آثامٍ ارتكبها. إن الصورة في مخيلة هاملت عن أبيه هي ذاك الشيء البطولي والشبيه بالآلهة، لا الأب نفسه، وإن تقييد الأب بإظهار حالته كما هي عندما كان حيًّا سيتسبب بتقييد ما لا يمكن تقييده؛ فِكر هاملت الحر واللامع بدرجة لا توصف.

ثمة بعض الحالات التي ينفع فيها التكهن بما حُذف من كتاب ما عمدًا. ففي عُطيل Othello؛ يعطينا شكسبير وصفًا دقيقًا لكيفية إغراء عطيل لديسديمونا ليجعلها تتزوج منه، ويرى بعض النقاد أننا إذا نظرنا من كثب إلى المخطط الزمني للمسرحية، فإننا سنكتشف أن عطيل وديسديمونا لم يكونا ليمتلكا الوقت لإتمام زواجهما. تُقدِّمُ لنا مسرحية عطيل حالةً نادرةً؛ فقد نرغب في أن نُقرر هل حدث شيء أم لا لم تصفه لنا المسرحية، لأن هذه المسألة في غاية الأهمية بالنسبة إلى القصة التي يرويها لنا شكسبير، ولكن حتى في تلك الحالة، لن نصل إلى أي نتيجة جازمة حول ما كان عليه ذلك اللقاء. «أعتقد أن عطيل كان خائب الأمل، ولم يكن مبتهجًا»، يعني ذلك أن تتنبأ، كما يحصل في المدراس؛ بأن تُضيف مشهدًا إلى المسرحية من تصميمك الخاص بدلًا من الانتظار بصبر لمعرفة ما جرى. كان بالإمكان أن تقول -ببساطة- إن عطيل كان مبتهجًا؛ لم لا؛ إذا لم يقل شكسبير ما يمكن عَدُّه دليلًا على فكرتك أو ضدها، عندها تكون قد أطلقت مسرحيتك الخاصة بك. يالخسارتك! لقد تخليت عن شكسبير.

ما الأسئلة الجيدة التي يجب طرحها، الأدلة الجيدة؟ ستوفر لك قواعدي الباقية، والفصول التي تليها حول الأنواع الأدبية، بعض الأمثلة الجيدة. يجب عليك أن تتساءل عن الصور المهمة في العمل، عن مصطلحاته الرئيسة، والجو العام، ونبرة الخطاب، والروابط بين بدايته ونهايته. ستحتاج إلى معرفة الخلفية التاريخية للعمل في بعض الحالات؛ لا لتحصره بالتاريخ فقط، بل لتتمكن من فهمه. في نهاية المطاف، سترغب في طرح أسئلة حول علاقة العمل بأعمال أخرى للكاتب

نفسه أو لكُتَّاب سبقوه.

عندما تقرأ أحد الأعمال الإغريقية أو الرومانية، ستحتاج إلى الاطلاع على الأساطير والقصص التي تلمح إليها هذه الأعمال، وقد توَفِّرُ لك نسخة جيدة هذه المعلومات في الحواشي؛ فمثلًا لا يمكننا فهم مأساة منزل أتريوس التي وصفها أسخيلوس في ثلاثية الأوريست (Oresteia) من دون معرفة القليل عن الصراع الدامي والوحشي بين الأخوين أتريوس وثيستس الذي دار قبل جيل من الأحداث التي يسردها أسخيلوس.

إن طرح الأسئلة عن الخلفية التاريخية سيعطيك طريقًا لفهم القصة التي تقرؤها إذا كانت تلك القصة تُلمِّح إلى أحداث حقيقية من التاريخ، ولكن احرص على ألا تستخدم الوقائع التاريخية لتبسيط معنى العمل، وحصره في تعبير كاتبه عن رأي سياسي؛ إذ يندر أن يتخذ كُتَّاب الأعمال الأدبية مواقف تجاه الأحداث الجارية في وقتهم، وحتى عندما يناقشون تلك الأحداث عن قرب؛ فمن غير الممكن تحويل الأدب إلى اتخاذ المواقف السياسية، وحتى في كتب التنظير السياسي، غالبًا ما يهدف

الكاتب إلى تقديم نقاش ونموذج لطريقة تفكير معينة، وليس مجرد طرح رأي فحسب.

تُعدُّ التفاصيل التاريخية والسياسية مهمة في عالم العمل الأدبي في أغلب الأحيان، فحتى نتمكن من تقدير نضال أبطال بلزاك وستندال، لا بد لنا من فهم بعض

الحقائق الأساسية حول الثورة الفرنسية، ونتائجها، وتأثيرها في المجتمع الفرنسي، وهكذا فلن نستطيع فهم كتاب جيمس ويلدون جونسون **James Weldon Johnson** السيرة الذاتية لرجل كان ملونًا **Autobiography of an Excoloured Man** ما لم تكن لدينا فكرة عن القمع الوحشي للسود في الجنوب الأمريكي

بعد الحرب الأهلية. (يقرر البطل غير المسمى في كتاب جونسون أن يتحول إلى أبيض البشرة بعد رؤيته لعملية إعدام تعسفي مروعة ووحشية). ومن دون معرفة سابقة عن تشارلز ستيوارت بارنيل وسقوطه، يُصبح من الصعب فهم كتاب جويس سكان دوبلن **Dubliners** أو اليوليسس **Ulysses**. غالبًا ما يستشهد جويس **È**(بارنيل)، وهو بطل قومي إيرلندي تدمرت سمعته بفضيحة أخلاقية، وتصبح أسطورته محورية في أعمال جويس، بيد أنه من المهم أن نتذكر أن بارنيل هو بالفعل أسطورة بالنسبة إلى جويس، وعلى الرغم من أنه غالبًا ما ينظر إلى بارنيل على أنه رمز للقديس المخدوع، فإنه يهتم باختبار قوة التاريخ بصفته أسطورة، أكثر من اهتمامه باتخاذ جانب سياسي (إذ تحول الكثير من التاريخ الإيرلندي إلى أساطير).

من الخطأ أن نحُدَّ جويس بموقف سياسي، حتى عندما تعرب بعض شخصياته عن آرائها بحماسة؛ إذ إن وجهة نظره تتجاوز الخصومات السياسية، فهي تحتوي البارز مع التافه، والصغير القذر مع المبجَّل.

على الرغم من أن جويس كان شديد الإعجاب بإبسن، إلا أنه لم يشاركه ميوله المحلية ودافعه لاتخاذ موقف في القضايا الاجتماعية، وكان إبسن أحد المؤلفين

القلائل الذين ناصروا القضايا الاجتماعية، ولكننا -حتى هنا- قد نسيء إلى قوة أعماله العظيمة إذا ما حجمناه في صفة مناصر للمواقف فقط. لا يستقي إبسن سلطته من إحساسه الخاص بالصواب أو الخطأ تجاه قضايا مثل قضية حقوق المرأة أو الصحة العامة، بل يعتمد على تخيله لكيفية الإحساس بأن ترغب في السلطة على الآخرين، أو أن تكون حبيسًا لقدرك، أو أن تُسجَنَ في فخ مع شخص تُدرك فجأة أنه نقيضك التام (سأتحدث أكثر عن إبسن في فصلي بعنوان قراءة المسرح).

إذا كانت أسئلتك تُعيدُكَ دائمًا إلى الكتاب الذي بين يديك بدلًا من جرِّكَ إلى عوالم السياسة والتاريخ، فهذا يعني أنك تسأل الأسئلة الصحيحة حول العمل الأدبي، وفي حالة الكتب التي تتعلق بالسياسة أو التاريخ- مثل كتاب الأمير The Prince لميكافيللي -على سبيل المثال- يجب عليك أن تُرَكِّزَ على آليات العمل، وعلى الأسلوب الذي يستخدم به الأفكار والمراحل في المشاهد الأساسية، بدلًا من هجر الكتاب وبراعته الفنية والاكتفاء بجرعة قليلة من المعلومات حول زمان ميكافيللي ومكانه. يمتلك كل مؤرخ، وكل كاتب سير ذاتية، وكل مفكر سياسي، فكرة عن شخصية يود نقلها، وكذلك يمتلك رؤية غريبة عن كيفية سير العالم؛ حاول أن تحدد تلك الرؤية وأن تتعاطف معها، بدلًا من أن تُراكم الحقائق التي تخص أحداثًا يصفها الكاتب.

حاولتُ أن أرشدكَ -في هذه القاعدة- إلى كيفية طرح الأسئلة الصحيحة، مهما كان نوع هذه الأسئلة- سواء كانت حول الشخصيات، أو البنية التركيبية، أو الجو العام، أو النبرة- فلا بد أن تُشيرَ جميعها إلى جوهر الكتاب الذي تقرؤه.

عادةً ما يكون جوهر الكتاب غير ظاهر لنا ولكنه موجود، وسيساعدنا مثال من عالم الصحافة هنا؛ إذ يمتلك الصحفيون سر مهنة عظيمًا يسمونه (قطعة البندق **nut graf**)؛ يُقصد بالقطعة في لغة الصحافة الفقرة أو المقطع الكتابي، وبالبندق الجوهر الحقيقي للمسألة. تحتوي كل مقالة في جريدة، أو قصة في مجلة، على حبة بندق، لا تكون في المقطع الأول مطلقًا، وتُخبرنا الفقرة الموجزة عما يدور في القصة حقيقة. يحبُّ الصحفيون أن يخبئوا حبة البندق ليجعلوا الأمور أكثر تشويقًا للقارئ، وليحافظوا على انتباهه، وكذلك يفعل مؤلفو الكتب الكاملة؛ إذ نادرًا ما تكون حبة البندق موجودة في مقطع واحد أساسي فقط، بل تُوزع، على الأغلب، بدهاء على كل فصول الكتاب. وللوهلة الأولى، يبدو كتاب آدم فيليب صندوق هوديني **Houdini's Box** سردًا للحياة المهنية لفنان الهروب العظيم، بالإضافة إلى

مجموعة من الحكايات التي واجهها فيليب في مهنته في التحليل النفسي، ولا تظهر الغاية الحقيقية- قطعة البندق- إلا بصورة تدريجية؛ فيستفسر فيليب عن الطرق التي نصنع فيها مصائد لأنفسنا، فيسأل هل يكون ابتكار أشكال مبهمة من العبودية، ثم الهرب منها، هو طريقة لإثبات القوى للنفس للحفاظ على

غموضها (ولسان الحال يقول: لن يستطيع أحد الإمساك بي، ولا حتى نفسي؛ فأنا مراوِغ على الدوام)؟ يستخدم فيليب هوديني وسيلةً للتحقق من سمة ملازمةٍ للطبيعة البشرية؛ وهي أن تكون أسيرًا، وسيدًا محتملًا أيضًا، للأوهام. إذا قرأت صندوق هوديني من دون أن تدرك هذه النقطة، فقد فاتتك حبة البندق.

إن التحدي الذي يواجهك هنا هو إيجاد حبة البندق في الكتاب الذي تقرؤه؛ وتتمثل في الأفكار المحورية، والصور والشخصيات الرئيسة، وجوهر العالم الذي يُكوِّنهُ

ذلك الكتاب (في القاعدة التاسعة (اعثر على الفكرة الأساسية للمؤلف) سأعطي نصائح أشمل حول اكتشاف حبة البندق داخل الكتاب الذي تقرؤه).

القاعدة الثالثة: تعرُّفُ النبرة

«إنها حقيقة معروفة عالميًّا؛ أن رجلًا في مقتبل العمر يمتلك ثروة جيدة، لا بد أنه بحاجة إلى زوجة». لقد اقتبست أعلاه الجملة الأولى الشهيرة من رواية جاين أوستن كبرياء وتحامل. من يقول هذه الجملة؟ وكيف يبدو صوته فيها؟ قد نميل إلى الاعتقاد بأنه صوت بطلة الرواية، إليزابيث بينيت. تُحب أوستن أن يبدو كلامها وكأنه يخرج من شخصياتها في كبرياء وتحامل؛ فعلى الرغم من أن الرواية يرويها شخص ثالث، فإن طريقة كلام إليزابيث واضحة فيها؛ أي إنك تستطيع أغلب الوقت استبدال (هي) È (أنا) في المقاطع التي تصف فيها أوستن مشاعر إليزابيث، وتنسب إلى إليزابيث نفسها ملكية الكتابة، ويُسمى هذا الأسلوب في السرد

(الأسلوب الحر غير المباشر)، وفيه تُقنَّعُ وجهة نظر إحدى الشخصيات بوجهة نظر الشخص الثالث [الراوي]. ويُعدُّ غوستاف فلوبير مختصًّا بهذا الأسلوب في روايته مدام بوفاري **Madame Bovary**.

بالتأكيد، ثمة شيء من روح إليزابيث في الجملة الافتتاحية لكبرياء وتحامل. فالنبرة الصريحة لجملتها تلك تُشعرُنا بالإحساس المتعاطف والمتحفظ في آنٍ واحد الذي نمتلكه حول بطلة أوستن في النصف الأول من الرواية، قبل أن تقرر إليزابيث أنها كانت مخطئة بشأن دارسي، وأنه من الأجدر بها أن تغير نظرتها عن العالم، وأنه ينبغي لها أن تكون أكثر كرمًا وأكثر رويَّة في إدانة الآخرين. إن محاولة معرفة ما الذي يجب علينا أن نفكر فيه في تقييم الجملة الواثقة-في كبريائها-يكاد يقارب صعوبة تقييم إليزابيث نفسها. وبينما نمضي في قراءتنا لكبرياء وتحامل، سنكتشف أن التأكيدات الواثقة قد تفتقد إلى الفطنة، وغالبًا؛ كلما بدت إليزابيث أكثر ثقة، قلَّت فطنتها. وبعد قراءة عدة فصول، سنعود إلى الجملة الأولى بدهشة عظيمة.

يتضح أن جملة أوستن الأولى غير صحيحة؛ فدارسي، الرجلُ الشاب ذو الثروة الكبيرة، ليس بحاجة إلى زوجة. وتمثل تلك الجملة، بتفخيمها الرفيع ل (الحقيقة المعروفة عالميًّا)، توقعًا تقليديًا، لا حكمة راسخة كما تدَّعي، فهي ليست نظرة فلسفية، بل تحامل. إن جزءًا من مهمة أوستن في تلك الرواية يتمثل في الاستهزاء بتلك التأكيدات التقليدية، في بعض الأحيان يكون الاستهزاء على صورة لطيفة، وقاسيًا في أحيان أخرى. وهي تُرينا أن العبث بالتقاليد والاستهزاء بادعاءات أولئك

الذين تمثل لهم هذه الادعاءات مصدر إيمانهم المهيب لا يعني نسفها بالكامل. وتبقى نبرة أوستن-الحكيمة، المستهزئة، المتزنة-متميزة بوضوحٍ عن العقيدة التقليدية الرجعية التي بها تبدأ الرواية، والتي تبدو وكأنها تريد ليَّ ذراعنا للاتفاق معها. تجعلنا أوستن نتفكر في كلٍّ من مكافأة أن يكون المرء تقليديًّا وكلفته. وعلى الرغم من تمسكها بالتقاليد، تفْصل إليزابيث نفسها عن مؤيديها الأكثر غباءً وصرامةً بمهاجمتهم بالتهكم الواضح. إن أوستن ساخرة ذات طاقة محببة، إذا كانت حريصة؛ وهي جريئة ومحترمة في الوقت نفسه، كما أنها تزرِع تلك الصفات في بطلتها إليزابيث، التي تثبت شجاعتها في تنوير نفسها.

ولنتحول الآن من أوستن إلى فلوبير، أحد أساتذة النبرة العِظام. يوازن استخدام فلوبير **Flaubert** البارع للأسلوب الحر غير المباشر في روايته مدام بوفاري **Madame Bovary** بين نبرة المؤلف ونبرة الشخصية. انظر إلى وصفه لإيما، التي ابتليت بالملل حديثًا في زواجها من تشارلز بوفاري، الصيدلاني الريفي، فقد بدأت

إيما للتو بنسج أحلامٍ حول رجالٍ آخرين، فهي تتخيل ما ستكون عليه صورة زوجٍ مختلف:

كان من الممكن أن يكون زوجها جميلًا، مرحًا، أنيقًا، جذابًا، مثل أولئك الأزواج الذين قد حظيت بهم-لا بد-زميلاتها في الدير! ترى ماذا تفعل أولئك الزميلات الآن

في المدينة، وسط ضجيج الشوارع، وأضواء المسارح، وصخب المراقص؟ إنهن ولا ريب يحظين بحياة يتفتح بها القلب، وتنتعش الحواس، أما هي، فإن حياتها باردة كالمخزن ذي النافذة الشمالية. والملل، ذلك العنكبوت الصامت الذي كان يغزل نسيجه في الظلال، في كل ركن من أركان قلبها. وتذكرت أيام توزيع الجوائز - في أثناء

الدراسة - حين كانت تصعد إلى المنصة لتتسلم نصيبها من التيجان الصغيرة، وقد بدت بديعة بشعرها المجدول، وثوبها الأسود، وحذاءيها الصوفيين الخفيفين. وكان السادة ينحنون ليُسْمعوها عبارات التهنئة، إذا ما عادت إلى مكانها، ويطلون من نوافذ العربات التي تملأ صحن الدير ليودعوها عند انصرافها؛ وكان مدرس الموسيقى كذلك يحييها إذ يمر بها حاملًا قيثارته. أواه! لكم أصبح كل هذا بعيدًا... (1).

(ترجمة ميلدريد مرمور)

تُظهر لنا الجملة الافتتاحية لهذا المقطع نبرة إيما بكل تشوقها المحبط وعديم الجدوى. فالصورة العقيمة التي تتخيلها إيما عن الزوج الذي كان سيكون، نمطيةٌ وباهتة؛ فرجل أحلامها غير الحقيقي هو (جميل، مرح، أنيق، جذاب). ويستخدم فلوبير تلك القائمة من الصفات ليظهر لنا النظرة المبتذلة لإيما عن السعادة. ثمة شيء متوقع، بصورة مثيرة للكآبة، في أفكارها التي عبرت عنها بتلك الكلمات المكررة والموحشة. وهي عندما تستذكر صديقات الدراسة تعتقد أنهن لا بد «يحظين

بحياة يتفتح بها القلب وتنتعش الحواس». يريدنا فلوبير أن نرى التقليدية التي تكاد تكون موجعة في أحلام إيما، في التشبيهات المستنفدة التي تستخدمها (حواس منتعشة وقلب متفتح). فخيالاتها تقليدية وغامضة، لأنها هي نفسها إنسانة تؤمن بالتقاليد.

ولكن يخرج الآن شيءٌ أكثر إثارة للاهتمام، شيءٌ لم يكن لإيما أن تفكر فيه بنفسها: «حياتها باردة كمخزن ذي نافذة شمالية. والملل، ذلك العنكبوت الصامت الذي

كان يغزل نسيجه في الظلال، في كل ركن من أركان قلبها»، فهتان صورتان أخَّاذتان ومتشائمتان: المخزن البارد الشبيه بالسجن، والملل الشبيه بالعنكبوت الصامت الذي يُصِرُّ على إيقاع إيما في شباكه. وفجأة، نرى إيما ضحيةً لرغبتها الحائرة. هذه فكرة فلوبير، وليست فكرة إيما، فهو في الواقع ينقضُّ عليها من علٍ؛ يتدخل في حياتها الباطنية.

ولكن بعد جملة واحدة فقط، يعود فلوبير إلى أفكار إيما، وذلك عندما يصف اشتياقها الشجي إلى الإعجاب الذي تلقته عندما كانت طالبة مدرسة، وعندما تقبَّلت الهدايا بترحاب أمام جمهورٍ من البالغين المعجبين. نشعر أن إيما حقيقةً تريد العودة إلى عالم طفولتها، إنها تميل إلى الحنين لأنها لا تستطيع التفكير في طريق آخر يخرجها من وجودها المضجر الذي حكم به عليها زوجها ومجتمعها، وضعفها هي نفسها، عندها، يقدم فلوبير نفسه داخل إيما وخارجها في الوقت نفسه.

إن نبرة مدام بوفاري **Madame Bovary** هي نبرة الشخصية صاحبة الاسم، وهي نبرة مؤلفها أيضًا. تقاطع النبرتان بعضهما بل وتعلّق كل منهما على الأخرى. وتُعطينا الذكرى التي تحملها إيما عن طفولتها إجابةً عن صورة شبكة العنكبوت التي نسجتها في خيالها؛ فهي كما لو كانت عازمة على مواجهة منظور مؤلفها القاسي بشيء ألطف وأكثر مواساة.

إن نبرة مدام بوفاري مزدوجة، جزء منها لإيما وجزء لفلوبير، ولكن هناك كتب تستخدم نبرة أحادية وبفاعلية، وكمثال على ذلك، سنلتفت إلى كتاب من علم الاجتماع. يستخدم علماء الاجتماع، إذا كانوا كُتَّابًا جيدين، النبرة؛ وفي ذلك هم شركاء مع الشعراء والروائيين. نُشر كتاب دايفيد مورر **David Maurer** الشهير

الخدعة العظيمة: قصة المحتال **The Big Con: The Story of the Confidence Man** للمرة الأولى عام **1940ã**. وكان مورر عالم لغة، وطالبًا ماكرًا وبارعًا من

بيئة صارمة، وكاتبًا مبدعًا. تطرق كتابه إلى المحتالين الذين شقوا طريقهم في الثقافة الأمريكية بالسرقة والخداع أوائل القرن العشرين. يبتدئ مورر الفصل الأول

الذي يحمل عنوانًا يبدو سريًّا (كلمة حول المحتالين) **A Word about Confidence Men** بالكلمات الآتية: للنصب لمسة لطيفة، فهو يجني إتاوته من المغفل الغُرِّ بوساطة اليد الماهرة أو الدهاء الشديد. وبذلك، يختلف عن كل أشكال الجريمة الأخرى، ولا سيما السطو

المسلح؛ إذ لا يستخدم العنف على الإطلاق لفصل الضحية عن ماله. والمحتال هو الأرستقراطي من بين النصابين.

يمكنك الشعور فورًا بأن مورر سيُقرِّب القارئ إلى رجال الاحتيال الذين يصفهم، وهو يريدنا أن نُعجب بأساليبهم في النهب والدهاء. وكما سيتبين لنا لاحقًا، ثمة مفارقة مخادعة في ذلك؛ فيكشف لنا مورر لاحقًا أن إحدى أهم أدوات المحتال التي يعتمد عليها هي في حمل ضحيته، أي الهدف، على التفكير في أنه شريك للمحتال في جريمته، وهذه دائمًا مقدمة المحتال لابتزاز الضحية. ولكن تلك الفراسة تظهر لاحقًا. وللوقت الحالي، ثمة ملاطفة محببة في استخدامه الحاذق لصفة

(الغُر) في (المغفل الغُر)، يمكنك حينها تخيل المحتال ولعابه يسيل تشوقًا. ولاحظ أننا نتحدث عن شيء، لا عن شخص، يقوم بعملية الخداع؛ إذ يبدو وكأن للنصب تفكيره الخاص. وفي عبارة (لفصل الضحية عن ماله) نوع من المواربة اللطيفة التي يحبها المحتال. وينشر مورر كلماته الفنية-النصب، المُغفل، الضحية، السطو المسلح-ببراعة، يقصد بذلك أن يشاركنا بها نحن القُرَّاء. يعظِّم هذا المقطع الأول من الخدعة العظيمة الخبرة، فهو يمتدح (اللمسة اللطيفة)æ (اليد الماهرة)æ(الدهاء الشديد)، فحقيقة أن المحترف الذي نتحدث عنه مجرم، تزيد من تشويق الموقف وتعطينا شعورًا بالإثارة نابعًا من الإحساس بما هو غير مشروع.

يسرد لنا مورر في الخدعة العظيمة عدة قصص مهمة حول الخداع، ومن شأن هذه القصص أن تترك القارئ فاغرًا فاهُ من الدهشة، فهي قصص عن أعمال

أُنجِزت في الحانات، وعلى متن القطارات، وفي ميادين سباق الخيل، فهي من عمالقة أعمال الاحتيال، وهي روائع المدرسة القديمة في الاحتيال. يُقدرُ مورر إنجازات
المحتالين البارزة هذه كما يُقدرُ محبو الفن أساتذتهم القدماء. وتتشابه نبرة الكاتب مع نبرة المحتال الذي يدرسه: فهي أرستقراطية، ومعرفية، ودقيقة، وواعية في الوقت نفسه.

النبرة وإحساس المكان

وصف المكان هو وجه آخر من أوجه النبرة. يجب عليك عندما تقرأ أن تعير انتباهًا لطريقة الكاتب في تصويره للأماكن، بكلِّ خفايا النبرة التي يحملها هذا التصوير.
ويُعدُّ تشارلز ديكنز أستاذ فن التعبير عن الحالة والفكرة بتصويره لمكان معين؛ فتعطينا الخلفيات التي يصورها في رواياته إحساسًا دقيقًا بالشخصية، فغالبًا ما تنشأ شخصياته من مواقعها. وفي أعمال ديكنز، يبدو أن للمكان نفسه نبرة.
اعتمدتُ رواية آمال عظيمة Great Expectations مثالًا عن القراءة المتأنية بالنسبة إلى حسِّ المكان، وهي رواية تعجُّ بالتشويق لدرجة يصعب عليك تركها من يدك. استعد للسهر حتى وقت متأخر إذا كنتَ تقرأ لديكنز. (أذكر مقابلة منذ زمن بعيد مع الناقد المتشدد ليزلي فيدلر، أعلَنَ فيها أن القراءة لديكنز كانت المفضلة لديه في حوض الاستحمام، استعدوا لحمامات طويلة). إذا لم تكن قد قرأت آمال عظيمة على الإطلاق، أو قرأتها في ريعان شبابك ولم تمسها منذ ذلك الحين،

فالآن قد حان الوقت لأن تُعيد فتح تلك الرواية البديعة الآخذة بالقلوب. وهذا ما ستراه في الصفحة الأولى (المقطع الثالث على وجه التحديد): كانت بلدتنا مليئة بالمستنقعات إلى جانب النهر، على التفافه، على بعد عشرين ميلًا من البحر. ويعود انطباعي الأول المليء بالحيوية والأوسع عن هوية الأشياء إلى
ما بعد ظهر يوم بارد رطبٍ مشهود يزحف نحو المساء. في ذلك الوقت وجدت بلا ريب أن المكان الكئيب المكسو بالأعشاب الغليظة هو فناء الكنيسة، وأن فيليب بيريب، الراحل عن تلك الأبرشية، وكذلك جورجيانا زوجة المذكور، كانا ميتين ومدفونين، وكذلك كان حال أليكساندر وبارثولوميو وأبراهام وتوبياس وروجر؛
أطفالِ المذكورَين الرضع، وأن البرية المظلمة الممتدة وراء الفناء، التي تتقاطع مع الخنادق والتلال والممرات، مع قطيع منتشر يرعى فيها، هي المستنقعات، أما الخط المنخفض الكئيب فهو النهر، والعرين الموحش النائي حيث تنطلق الرياح كان البحر، وأن كومة صغيرة الارتعاشات التي كانت تخشى كل ذلك وبدأت بالبكاء
كانت بيب.
صاح صوت رهيب: «توقف عن إصدار الضجيج!»، وظهر رجلٌ من بين القبور من جانب شرفة الكنيسة: «اهدأ أيها الشيطان الصغير وإلا قطعت عنقك».
يقدم مقطع ديكنز هذا مشهدًا مُرعِبًا ومفزعًا عن الأصول، فيخبرنا بيب، راوي آمال عظيمة وبطلها، متى وأين تلقى انطباعَه (الأولَ المليء بالحيوية والأوسع عن
هوية الأشياء). ويجد بيب نفسه في باحة الكنيسة، حيثُ دُفِنَ أمه وأبوه وإخوته الرضع، ويصبح الريف الذي يصفه ديكنز لنا أكثر تجهمًا ووعدًا وهو يتابع: «البرية

المظلمة الممتدة» وراء مستنقعات كينت، حيث يعيش بيب اليتيم مع أخته وزوجها الودود جو غارجيري الذي يعمل حدادًا، و(الخط المنخفض الكئيب) لنهر التيمز، وأخيرًا (العرين الموحش النائي) للبحر. ومن أكثر ما يثير الإعجاب في هذا المقطع، هو تغطية ديكنز لوصفه البائس بذِكر بيب لنفسه بصيغة الشخص الغائب. وأول وصف لـ (بيب) في الرواية لا يكاد يكون لشخص على الإطلاق، فهو «كومة صغيرة من الارتعاشات التي كانت تخشى كل ذلك وبدأت بالبكاء»، فهو الفزع والبرد معًا في كومة. ويبدو اسمه في نهاية المقطع الأول كصرخة يائسة، يتبعها على الفور الظهور المُفزع لماغويتش، المجرم الفارِّ الذي ينوي، كما قال، قطع عنق بيب. ويتناغم صوت بيب الخائف مع المكان المظلم الفج الذي ولد فيه. للمكان أهمية في آمال عظيمة، سواء المستنقعات الرطبة المشؤومة ذات سفن السجن العتيقة الراسية على جانب النهر، أو المتاهة الهائجة الفجة لشوارع لندن التي زُرِع فيها بيب خلال منتصف الرواية. ويجلس بيب مع محبوبته إستيللا في منزل الآنسة هافيشام السقيم والمليء بشِبَاك العناكب، فيتذكر «لقد خطرت لي في فكرة مُفزعة أنني وإستيللا قد بدأنا بالفعل بالاضمحلال في هواء الغرفة المُثقل، وفي الظلام الدامس الذي تنامى في زواياها البعيدة». لا بد للقارئ من أن يتوقف عند وصف ديكنز للمكان ليلتقط الشعور بتلك اللوحة؛ فغالبًا ما تنمو شخصيات ديكنز من المكان الملموس. جرِّب القراءة المتأنية بدلًا من الإسراع في تجاوز الوصف

لتصل إلى الحبكة؛ تأنَّ قليلًا لتتأمل نبرة ديكنز وطريقته في تصوير مسرح أحداثه البارد والبائس عادةً. يتعلم بيب كيف يقف خارجِ نفسه في تلك الصفحة الأولى من آمال عظيمة، وهي مقدرة سيحملها معه على الدوام، كما يكتشف بيب نفسه شيئًا مرتعشًا صغيرًا في ذلك الفناء الشبيه بالمستنقعات الذي يصوره لنا ديكنز في بداية الرواية. وفيما بعد، يصبح خبير التفوق في الحياة، لكنه يستعيد دائمًا ذلك الإحساس الأصلي بأنه ذلك الوجود المتناهي في الصغر على حافة المنظر البغيض، يزجره صراخٌ قاتلٌ خشنٌ لرجلٍ مجهول.

النبرات المتنافسة

تضع بعض الكتب نبراتٍ عدةً بعضها في مواجهة بعض، فهي تحضِّرُ لمنافسة بين تلك النبرات. تَظْهر النبرات المتنافسة في اثنين من أعظم الأعمال في الأدب الغربي: الأب غوريو **Pere Goriot** لبلزاك (والمعروفة أيضًا ب غوريو العجوز **Old Goriot**) وهنري الخامس، الجزء الأول **1 Henry IV, Part** لشكسبير. إن كلا العملين

دافعيٌّ، مليء بطاقة شخصية محورية؛ شابٌّ يرغب في السيطرة على العالم، وهو يحقق ذلك؛ فالأمير هال عند شكسبير، وَيوجين راستيناك عند بلزاك، يرأسان النصر في نهاية أعمالهما، على التوالي. ولكنهما، في طريقهما إلى هذا النصر، يواجهان التحدي الذي تفرضه شخصيات أخرى ذات نبرات مختلفة بوضوح: مثل فوترن وَغوريو لدى بلزاك، وفولستاف وهوتسبر لدى شكسبير. ويُظهر كل واحد من هذين العملين ثلاثة متنافسين يسعَون إلى السيطرة على عالم خيالي تحكمه

القوة، وفي كلا العملين يفوز رجل واحد فقط.

تتناول رواية الأب غوريو قصة رجل عجوز يدعى غوريو، يعيشُ في بيت مؤجر، ضحى بكل ثروته ليوفِّر أسلوب حياة أرستقراطيًّا لبناته المحبوبات. وحتى نهاية حياته، لا يهتم غوريو إلا بسعادة بناته، لا سعادته. فوترن، شخصية أخرى تسكن البيت المؤجر، وهو نذل ومجرم شهير يعيش تحت اسم مستعار، يحاول أن يُفسِدَ يوجين، الشاب الذي يصادق غوريو ويغازل ابنتيه تباعًا.

ومن ثم، يرسم لنا بلزاك مثلثًا: غوريو، يوجين، وفوترن. فالساقط العنيد، فوترن، يغرس في ذهن الشاب الطموح، يوجين، أفكارًا حول طريقة سير العالم

فيقول له:

«إن مشكلة النجاح السريع هي المشكلة نفسها التي يحاول خمسون ألف شاب في مثل حالتك حلها، في هذه اللحظة بالذات. أنت وحدك في تلك المعركة، تخيل الجهد الذي يجب عليك القيام به؛ تخيل المذابح! سيجب عليكم أن يأكل بعضكم بعضًا كالعناكب المحتجزة في إبريق شاي، إذ كما نعلم جميعًا لا يوجد خمسون ألف مكان. هل تعلم كيف ينجح الناس هنا؟ إما بالذكاء اللامع أو بالفساد البارع، ويجب عليك أن تتجاوز هذا الجمهور إما كقذيفة مدفع، أو تزحف داخله كالطاعون؛ فالاستقامة

لا تنفع أبدًا».

(ترجمة هنري ريد).

يمطرنا فوترن بوابل من الاستعارات الأدبية، لعل أروعها العناكب التي يأكل بعضها بعضًا في إبريق شاي، ولكن نصيحته ليوجين بأن يحول نفسه إما إلى طاعون أو إلى قذيفة مدفع لا يمكن نسيانها على الإطلاق. يشق فوترن، الوضيع، والفاعل أيضًا، طريقه خلال صفحات الأب غوريو وكأنه قوة طبيعية تتحدث مباشرة. وفي تطور مجرى الأحداث في الأب غوريو، يجد فوترن المسعور نفسَه مكشوفًا بصفة وغد ذي ماضٍ إجرامي شائن، وبذلك يفقدُ تهكمُه العنيفُ قيمتَه. لن يُسمح لنبرته أن تحكم رواية بلزاك، مع أن شيئًا من منطقه الفولاذي الجامد موجود في بلزاك نفسه أيضًا.

وتبقى شخصيتان رئيستان تتنافسان على السيطرة في رواية الأب غوريو، هما غوريو نفسه ويوجين. وفي نهاية الرواية، نجد أن غوريو يتداعى ليصبح رجلًا مثيرًا للشفقة للغاية، ومحطمًا كلَّ التحطم، وهو يخلط هيامه بابنتيه، ببغضه لهما لغدرهما به. وتمنعنا العاطفية التي أوهم بها غوريو نفسه من احترام ذاته؛ فهو
ببساطة لا يرى بوضوح حتى عندما يواجه الكوارث، حتى إن يوجين الذي كان متعاطفًا جدًّا مع غوريو، يتحول عنه في نهاية المطاف. وهو يتوِّجُ أحداث رواية بلزاك بإعلانه عن طموحٍ فاتر. يجول يوجين باريس، ويجول معها بين أفكاره، وهو يمشي وحيدًا بعد جنازة غوريو العجوز: وحده الآن، مشى يوجين بضع خطواتٍ نحو الجزء الأعلى من المقبرة؛ رأى باريس ممتدة بين ضفتي نهر السين، كانت الأضواء قد بدأت بالبريق، حدَّقَ قليلًا بتوقٍ

في الفراغ الممتد بين الأعمدة في قصر فيندوم إلى قبة قصر الأنفاليد؛ هناك يرقد العالم الذي لطالما حلم بدخوله. لقد ركَّز في خلية نحل ناشطةٍ بالقرب منه، بنظرة بدت وكأنها تمُصُّ العسل منها، ثُمَّ تمتم:

«الآن أنا مستعد لك!».

وكأول خطوة له في هذا التحدي، اندفع داخل المجتمع، وعاد ليتناول العشاء مع مدام دي نوسينجين.

وتنتهي رواية الأب غوريو كما يأتي: يُمحى الرجل الميت من مخطط يوجين العازم على قهر مدام دي نوسينجين، ابنة غوريو، كأول خطوة له في المستقبل المليء بالانتصارات الذي يراه لنفسه. يتَّخذُ بلزاك تغييرًا مُفاجئًا في الأسطر القليلة الأخيرة من الرواية، إذ يُعطي نفسه تمامًا لنبرة يوجين الذي يرغب في النصر حقًا.

وليست مآسي غوريو المغزى الختامي للرواية، بِغضِّ النظر عن عنوانها، وبِغضِّ النظرِ عن مشهد وفاته الموجع. يتعالى يوجين، الذي أضحت ثقته بنفسه هائلة، على غوريو في الصفحة الأخيرة من الرواية. لقد رفع نابوليون العمود في قصر فيندوم ليُخلِّد ذكرى انتصاره في أوسترليتز، ودُفِنَ الإمبراطور الفرنسي في الانفاليد.

يُشابه يوجين في رواية بلزاك شخصيةَ ستاندال: جوليان سوريل، في روايتها الأحمر والأسود kcalB eht dna deR ehT؛ فهو لا يستطيع أن يمتنع عن مقارنة نفسه بنابوليون. وفي حين تقترب رواية بلزاك من نهايتها، تخضع نبرة العجوز المهزوم غوريو لنبرة الشباب المُتَّقِد؛ إذ دفعت وفاة غوريو يوجين بصورة غريبة لمعرفة

قيمته البطولية.

والشباب المُتَّقِد في مسرحية شكسبير هنري الرابع، الجزء الأول Henry IV; 1traP تحمله شخصية هوتسبر، وهو يقود عصيان عائلة برسي ضد الملك الجَزِع المتذبذب الذي تحمل المسرحية اسمه. ويكاد هوتسبر أن يكون الشخصية الأكثر شجاعة ذات الدافع الذاتي من بين جميع شخصيات شكسبير؛ فهو عبارة عن طاقة خالصة، إلى حدٍّ لا يستطيع فيه مواكبة نفسه. وهنا نرى هوتسبر في واحدة من لحظات حماسه العديدة. في الفصل الثاني، المشهد الثالث من المسرحية، يقرأ لنا هوتسبر من رسالة وصلته من نبيلٍ يعترضُ على الانضمام للمؤامرة التي تُحاك ضد الملك. ويُخلل هوتسبر المقاطع التي يقرؤها من الرسالة بتعبيره عن ازدرائه العنيف ل «اللورد الأحمق» الذي رفض أن ينضم إلى ثورة عائلة برسي:

«إن الهدف الذي تسعى إليه جِدُّ خطِيرٍ»، هذا أمرٌ مسلَّمٌ به، والخطرُ موجود في كل شيء، فنزلة البرد خطرة، والنوم خطر، والشراب خطر، ولكن دعني أقول لك أيها اللورد الأحمق إننا نقطفُ من هذه الزهرة الجميلة؛ زهرة الأمن والسلامة، من بين هذا الشوك؛ وهو الخطر. «إن الهدف الذي تسعى إليه خطر، والأصدقاء الذين سميتهم لا أمان لهم، والوقت نفسه الذي اخترته ليس ملائمًا، وخطتك كلها أهون من أن تصمد لمثل هذه المعارضة القوية». أأنتَ الذي تقول ذلك؟ أتقولها أنت؟ إذن فدعني أقل لك مرة أخرى إنك جلفٌ جبانٌ فارغ العقل، وإنك تكذب. ألا ما أقل عقلَ هذا الرجل، تالله إن خطتنا لأحكم خطة وضعت، وأصدقاءنا

مخلصون ثابتون على العهد، خطة محكمة وأصدقاء أوفياء، ومشروع يبشر بالأمل والنجاح. أجل، إنها خطة رائعة الإحكام وأصدقاء غاية في الثبات والولاء. فأي شقيٍّ خائر الفؤاد هذا الرجل؟ ما هذا الذي يقول؟ إن كبير أساقفة يورك قد امتدح الخطة وأثنى على سير الأمور وطريقة التنفيذ. تالله لو أني كنتُ بجانب هذا الوغد الآن لقضيتُ عليه بضربة من ريشِ مروحة زوجه. أليس وراء هذه الخطة أبي وعمي وأنا نفسي؟ أليس وراءها لورد إدموند مورتيمر وكبير أساقفة يورك وأوين جلتدور؟ بلى، وأليس وراءها فوق هؤلاء آل دوجلاس؟ ألم أتلق منهم خطابات يعدونني فيها بلقائي مسلحين قبل اليوم التاسع من الشهر القادم؟ وألم يبدأ بعضهم بالمسير فعلًا؟ يا الله، أي وغدٍ وثنيٍّ هذا الرجل! يا للكافر الجاحد! واهٍ له لسوف أرى أنه بدافعٍ من إخلاصه الشديد للخوف وخور القلب سيسارع إلى الملك ويفضي إليه بتفاصيل خطتنا. ويلاه لأشطرن نفسي شطرين وأتركهما يحتربان ويكيلان اللكمات بعضهما لبعض؛ جزاءً على مغامرتي بتحريك هذا الخائر الهمة لمثل هذا المقصد النبيل. ذروه-حلت عليه اللعنة-يُفضي للملكِ لأننا مستعدون، فسأبدأ العمل الليلة(2).

يظهر لنا تكرار هوتسبر جمله بحماس حيويةً تُشعلُ نفسها في محاولة لمنع التوتر: «خطة محكمة وأصدقاء أوفياء، ومشروع يبشر بالأمل والنجاح؛ إنها خطة رائعة الإحكام وأصدقاء غاية في الثبات والولاء». يقسمُ هوتسبر نفسه «شطرين ويتركهما يحتربان ويكيلان اللكمات بعضهما لبعض» في هذا الخطاب

الاستعراضي، فهو يقرأ الرسالة ويردُّ عليها بالنَّفَس نفسِه، وبذلك يهاجم لفظيًّا اللورد الذي كان قد دعاه ليتمرد معه. يدفن هوتسبر أي احتمال للتراجع تحت سيل من الكلمات. إن ثقته بنفسه جسورة، كما أنها غير منطقية: «إننا نقطفُ من هذه الزهرة الجميلة؛ زهرة الأمن والسلامة، من بين هذا الشوك؛ وهو الخطر».

عندما نقرأ أو نشاهد هنري الرابع، الجزء الأول نشعر أننا عرضة للاحتراق بلهيب لسان هوتسبر إذا ما شككنا بغرضه، ولكننا نبقى غير مقتنعين بمواهبه في التخطيط. ولا يُفاجئنا فشل التمرد، ولا أن نجد هوتسبر مدحورًا على يد خصمه الجبار الماكر ذي القلب المتحجر، الأمير هال (الذي سيصبح هنري الخامس فيما بعد).

تتنافس نبرة الأمير هال مع نبرة هوتسبر في هنري الرابع، الجزء الأول. بالطبع، يقل الأمير جاذبية عن المتمرد الشاب القادم من الشمال، لكن براعته مثيرة للإعجاب مع ذلك. وفي الخطاب المزَعْزِع الذي يظهر في بداية مسرحية شكسبير، يُعلِن هال أنه كان يتسلى فحسب بما اعتقدنا أنهم أصدقاؤه الغالون، ومن ضمنهم فولستاف منقطع النظير (الذي يرفضه هال بصورة قاطعة عندما يصبح ملكًا). يُخاطب هال الجمهور في مناجاة للنفس، ويسمح لنا بالدخول إلى أسراره؛ قدَّمَ سلوكه الرديء ليُخلِّصَ نفسهُ لاحقًا بصورة مدهشة. يصفُ هال أصدقاءه من إيست شيب في برود وعمق المونولوج الذي يؤديه ((جميعًا)، وبضمنهم فولستاف العظيم) بمجرد كسالى لا فائدة تُرجى منهم، قائلًا:

إني لأعرفكم جميعًا وأعرف سلوككم، وسأسكت لمدة ما على هواكم الجامح ونزواتكم الشقية التي هي وحي الفراغ والدعة، ولكني بسكوتي هذا أقلد في صنيعي الشمس التي تسمح للسحاب الوضيع الضار أن يحجب جمالها عن الوجود، حتى يبدو لها أن تستعيد ضياءها، وكلما أحست بحاجة الناس إليها، زاد إعجاب الناس بها حين تنفذُ بأشعتها خلال سحب الضباب القاتمة القبيحة التي خيل إلى الناس حينًا أنها خنقت نورها وكسفت ضياءها.

لم نكن نتوقع وحشية مثل تلك الموجودة في كلمة (خنقت)، ولكنها تبوح بالكثير. فعلى العكس من كلمات هوتسبر الانفعالية وغير المنضبطة، نرى أن كلمات هال منهجية؛ فهو يتابع في استعارته التشبيهية عن الشمس والغيوم بدقة صارمة، في حين يرمي هوتسبر كلماته جُزافًا في صورته غير المدروسة عن الشوك والزهر.

(تلفت هذه الصور جميعها انتباهنا، راجع نقاشي في القاعدة السادسة: تعرَّف الإشارات). هال منطقيٌّ للغاية، بل يكاد يكون منفِّرًا بذكائه هذا. وتصل حياة هال المهنية، البغيضة إلى حدٍّ بعيد، إلى قمتها في هنري الرابع، الجزء الأول عندما يوبخُ أباه، الذي لطالما اعتقد أن هال شخص فاشل، والذي أنقذه هال في المعركة: يُذكِّر هال الملك هنري أنه كان بوسعه أن يتركه للموت لو كان ولدًا عاقًّا كما ظنَّ به هنري.

ثمة نبرة ثالثة مهيمنة في هنري الرابع، الجزء الأول، وهي النبرة التي تفوزُ في نهاية المطاف؛ إنها نبرة فولستاف الخالد الذي يبهجنا أكثر من أي شخصية أخرى من

شخصيات شكسبير. ومع أن فولستاف رجل عجوز بحساب السنين، إلا أنه شابٌّ حقيقي إلى الأبد؛ فهو يمتلك جشع الطفل البريء، وكذلك قدرة الطفل على الحب. وتكمنُ مأساة فولستاف في أنه يحب هال أكثر من الجميع.

ففولستاف ليس متحمسًا عديم الرحمة مثل هوتسبر، ولا متآمرًا مثل هال؛ إنه مرتجلٌ مفعم بالنشاط، مستعد للتضحية بأيٍّ من مصالحه ليؤدي مزحة جيدة.

وكما يذكرنا بشيء من الجلبة، فهو يجسد محرك الكوميديا الذي لا يتوقف، ولا يهمه أكان هو الذي يؤدي المزحة، أم أن المزحة تُؤدَّى عليه: إن رجالًا كثيرين من الطبقات كافة يشعرون بالزهو والفخار حين يتخذون مني مادة لسخريتهم، وعقل هذا الإنسان المخلوق من طين، المحشو بالحماقات، أعجز

من أن يبتدع شيئًا يدعو إلى الضحك أكثر مما أبتدع أنا، أو ممَّا يصاغُ للتندر بي، فأنا لست ألمعيًّا فحسب، بل أبعث البديهة الحاضرة وسرعة الخاطر في غيري من الناس.

إن مبادلة فولستاف مع قاضي القضاة، الرجل الواهن المستقيم، يمكن أن ترمز لعقيدته. ويذكر قاضي القضاة فولستاف، الذي وصَفَ نفسه التوَّةَ بمهرج شاب، بأنه رجل عجوز: «ألم يعد الزمن على كل أعضائك وحواسك؟ ومع ذلك ما زلت مصرًّا على أن تسمي نفسك شابًّا؟ تبًّا لك يا سير جون... تبًّا... تبًّا!». ونرى أن إجابة

فولستاف، التي كان فيها إصرار على أنه كان وما زال الشخص نفسه ذا الروح الصادقة التي لا تستبدل، والشابة، كانت جدَّ كافية لتجعل منه أفضل شخصية في

مسرحية شكسبير:

سيدي اللورد، لقد ولدت قرابة الساعة الثالثة بعد الظهر، برأس أبيض، وبطن منتفخ بعض الشيء. لقد استقبلت الدنيا منذ مولدي كهل المنظر، أما عن صوتي

فقد كسرته صيحات الحروب والصيد وتراتيل الكنيسة المقدسة، ولن أحاول بعد هذا إعطاء مزيدٍ من الدليل على فتوتي وشبابي. والحق أنني لستُ شيخًا إلا في حكمتي وإدراكي.

في نبرة فولستاف عنصرٌ تفتقده نبرتا هال وهوتسبر؛ فهو يسحرنا ويضيف إلى قوتنا، ويكسب قلوبنا في الوقت نفسه. ويتشارك شكسبير الحذر نفسه مع بلزاك،

فهو يحرص على ألا يدمج نفسه كليًّا مع نبرة أية شخصية في أعماله؛ فهو يقابل إحدى الشخصيات بالأخرى. ولكنه في هنري الرابع، الجزء الأول كما في هاملت، يُصبح أقرب ما يمكن إلى تمكين إحدى الشخصيات من تَصَدُّر المسرحية. وكما يُثبتُ يوجين راستيناك، الشاب ذو المستقبل الباهر، نفسه كالنبرة المسيطرة في الأب

غوريو، كذلك يحكم فولستاف -المهرج دائم الشباب والحكمة- هنري الرابع، الجزء الأول.

القاعدة الرابعة: كوِّن إحساسًا بالأسلوب

يبدو أن الكُتَّاب يختلف بعضهم عن بعض على الورق كثيرًا؛ فالأسلوب هو طريقتهم في التفكير وهو كينونتهم، وفي الأسلوب، الذي يُعدُّ توقيعًا شخصيًّا،

سيعترف الكاتب بأكثر التفاصيل حميميةً عن الفكرة والشخصية. يرتبطُ الأسلوب بالنبرة (التي ناقشتها في القاعدة السابقة؛ القاعدة الثالثة)، ولكنها تختلف عنه بأننا نستطيع تمييز نبرات مختلفة في الكتاب نفسه، وقد نتمكن من مقارنة نبرة الكاتب بنبرة بطل الكتاب، في حين يكون الأسلوب موحدًا ونافذًا، يكون أسلوب الكتاب واحدًا، بافتراض أن الكاتب يعرب من خلاله وحسب عن روحه وأعماقه. فلننظر إلى الأسلوب اللطيف والمعمق لمؤرخ القرن الثامن عشر إدوارد غيبون **Edward Gibbon** الذي يعطينا في مؤلفه الضخم عن سقوط روما وصفًا للطائفة

المُحدَثة من المسيحيين. يُشدد غيبون هنا على مسألة المُعارضة المتعنتة للوثنية التي يحملها المسيحيون. فيبدأ بمقارنةٍ بين البُغضِ المسيحي لعبادة الأوثان وبين العادات الأكثر بساطة التي مارسها المشككون من الفلاسفة الرومان، ويقول:

استطاع الفيلسوف الذي عَدَّ نظام تعدد الآلهة مُركبًا من الاحتيال البشري والخطأ، أن يُخبئ ابتسامة ازدراء تحت قناع الإخلاص الذي يرتديه، دون وجل من أن تُعرِّضه سخريته أو طاعته لنقمة أي قوة غير مرئية، أو مُتخيَّلة، كما كان يتصورها. ولكن المسيحيين الأوائل نظروا إلى الأديان المعروفة بوثنيتها نظرة ملؤها المقت والرعب. وقد نشأ رأي، في الكنيسة وبين الزنادقة، بأن أولئك الشياطين كانوا من مؤلفي عبادة الأوثان، وأسيادها، والخاضعين لها. وسُمِحَ لتلك الأرواح المتمردة التي حُطَّ قدرها من مرتبة الملائكة، ونُفيت إلى الحفرة الشيطانية، بأن تتجول في الأرض لتُعذِّبَ الأجسام، ولتُضلَّ عقول الرجال الآثمين. وسرعان ما اكتشفت

الشياطين النزعة الطبيعية لدى القلب البشري تجاه التقوى واستغلتها، وببراعة سحبت افتتان النوعِ البشري بخالقه، ومن ثمَّ اغتصبت مكانة الألوهية العُليا ومقامها. لقد أشبعت داخلها الكبرياء والانتقام بنجاح مكائدها الخبيثة، وحصلت على العزاء الوحيد الذي كانت شديدة الاهتمام به؛ وهو الأمل في جعل البشر يسهمون في التسبب بذنبهم وبتعاستهم، واعترفت تلك الشياطين -أو على الأقل كما خُيِّلَ إلينا- بأنها وزعت بينها أهم شخصيات تعدد الآلهة. فنُسِبَ لأحد الشياطين اسم جوبيتر وأفعاله، ولآخر أسقليبيوس، وثالثٌ أصبح فينوس، ولربما كان الرابع أبولو. وقُرِّرَ أنها بسبب خبرتها الطويلة وطبيعتها الهوائية أصبحت قادرة على تنفيذ المهمات التي اضطلعت بها بمهارة وكفاية فائقتين. فتربصوا بالناس في المعابد، وفي الولائم المفروضة وفي الأضاحي، في الأساطير الملفقة، وفي النبوءات المحكية، كما سُمِحَ لها أن تصنع المعجزات بين الفينة والأخرى. واستطاع المسيحيون، بتدخل الأرواح الشريرة، أن يفسروا بسرعة كل ظهور غير طبيعي، وكانوا ميالين، بل وراغبين في الاعتراف بأكثر القصص غرابةً من أساطير الوثنية. لكن كان إيمان المسيحي مصحوبًا بالرعب، إذ عدَّ أدنى علامة احترام تظهر تجاه العبادة القومية تبعيةً مباشرةً وانصياعًا للشيطان، وتمردًا ضد جلالة الرب.

استثمر غيبون ذوقه الرفيع في الكوميديا فأنتج لنا مقطعًا رائعًا. ويتميز أسلوب غيبون بالرقي، فهو يُعطينا إنجازًا رنانًا في جملة رزينةٍ ومتوازنة.äÃÊ ÏÑÃÞåe تتعرَّف الدراما الأسلوبيةَ لدى غيبون، فلا بد لك من ملاحظة التعليقات الماكرة والغامضة والشائكة التي تتسلل بين تصريحاته التي تبدو رصينة. وبالإضافة إلى أنه

راوٍ عظيم، تظهر في غيبون نزعة قوية للتهكم. وهو يستسيغ الصورة التي كوَّنها عما يعتبره شعور المسيحيين السخيف والخدَّاع تجاه الشياطين، وهم **Ã í**
المسيحيون - يرفضون باستمرار كلَّ أساليب الإنجاز المقنعة بصورة مدهشة، ولكنهم ينسبون لها الفضل، بدءًا من النبوءات المحكية حتى المعجزات. ويمكنك الشعور بأن الشكلية المتصلبة لكتابة غيبون تخضع لمشرط ذكائه القاسي، عندما يستسلمُ لنكتة لا يستطيع مقاومة إحداثها: على سبيل المثال، عندما يُعقِّب حول فكرة أن (الخبرة الطويلة والطبيعة الهوائية) للشياطين مكنتها، وفقًا للمسيحيين، من أداء أدوار الآلهة التقليدية (بمهارة ومهابة كافيتين).

ويُحدد لنا غيبون في ذلك المقطع الخرافة المُعيبة التي آمن بها المسيحيون الأوائل، واهتمامهم المهووس بالشياطين التي احتقروها، وضد الموقف الحكيم والرفيع للفيلسوف الوثني. ويبدو جليًّا أن غيبون يجدُ نفسه في الفيلسوف العريق أكثر منه في المؤمن المسيحي الساذج. ويؤدي غيبون تجاه المسيحية الحركة نفسها التي أداها الفيلسوف للآلهة العتيقة في ذلك التاريخ الغابر، فهو بصعوبة يُخفي (ابتسامة ازدراء تحت قناع الإخلاص الذي يرتديه). يدعونا أسلوب غيبون الواثق والموسَّع إلى تبنِّي وجهة نظر فوقية تجاه جميع الأديان (وكذلك المجتمعات والصراعات السياسية). نشعرُ بشخصية غيبون، وبنزعته لصياغة الأحكام ببراعة وكياسة، في حين يُثبِّتُ قضيته حول عيوب الإيمان المحموم والدفاعي للمسيحيين الأوائل (الذين، كما يُلمِّح، يُخدَعون بسهولة). ويُفترضُ بالحيادية اللبقة التي

يتبناها غيبون عندما يُناقش المعركة بين المسيحية وروما الوثنية أن تستهوينا بوصفها نوعًا من الحرية؛ وهي الامتياز الذي يسمح للعارفين به، الذين حرروا

أنفسهم من الولاء لتحامُلٍ تقليدي؛ ولكي نكون أكثر تحديدًا: التحامل الذي يفضل المسيحي على الوثني البحت.

يتضمنُ الأسلوب شراكة الكاتب مع القارئ وهما يتابعان فكرةً ما معًا، كما رأينا في حالة غيبون. يدفعنا د. هـ. لورنس D. H. Lawrence معه إلى الأمام، فتكشِف

طريقته العِدائية؛ بتكرار كلماته وجمله، عن رغبته في الوصول إلى حقيقة مكبوتة، على العكس من هنري جيمس- صاحب العبارات المتوازنة البهلوانية- الذي تبدو جمله وكأنها ترتَّدُ عن القارئ، وفي بعض الأحيان تُلاعبه بصورة محيرة. ولكن كلاهما؛ لورنس وجيمس، يتراقصان مع القارئ؛ فهما يبعثان الحياة في الإحباط، وفي القوة التي يشعران بها عندما يرويان قصة، ويريدان لنا أن ننضم إليهما في أثناء محاولتهما فهم الحياة التي يصفانها. إن كلًّا منهما أسلوبيٌّ شديد البراعة، والأسلوب بالنسبة إليهما طريقةٌ للتفكير. فعند قراءتك لورنس أو جيمس، يجب عليك أن تتبع المؤلف كشريك لك في الرقصة، بدلًا من أن تصارع عكس الإيقاع.

فإذا استعرضنا قصيدة لورنس الرائعة (سفينة الموت) htaeD fo pihS ehT؛ نرى أن لورنس يُراوِح أبياته مع عناد إحدى شخصياته البطلة الخيالية، وذلك

بترنيمته التي تبدو فجة، والتي تتكرر مترنحة: «آه! اِبْنِ سفينةَ الموت الخاصة بك، آهٍ! ابنِها!»، فيناسب أسلوبه أساليب شخصياته؛ فهو يشبه جوَّال الشاطئ في قصته (شمشون ودليلة) **Samson and Delilah** الذي يعود إلى حياة المرأة التي هجرها قبل ستة عشر عامًا ويفرض نفسه أمامها مباشرة؛ فهو رجلٌ لحوحِ
يحمل معرفة غريبة عن الرغبة والانتماء.

ولنلتفت الآن إلى مثال آخر شديد المناسبة عن الأسلوب، إلى بداية القصة القصيرة لجيمس (السنوات الوسطى) **The Middle Years** التي تصور لنا روائيًّا كهلًا، لا
يختلف كثيرًا عن جيمس نفسه. يتمتع دينكومب **ebmocneD**؛ الكاتب المبتلى بصحة واهنة، بإجازة في بورنماوث على ساحل إنجلترا. لقد وصلته التَّوَّةَ آخر
مسودات أحدث كتبه، والذي يدعى (السنوات الوسطى) **The Middle Years** أيضًا، وهو كتاب يرغب في أن يراه مكان راحة لكبريائه وطموحه، وقمةً في حياته
المهنية. ومع افتتاحية الكتاب، نرى دينكومب يتطلع إلى المناظر الطبيعية وهو يقلب أفكاره، ويقدِّر درجة النقاهة التي وصل إليها: كان يومًا من أيام شهر نيسان الناعمة والمشرقة، وقف دينكومب المسكين في حديقة الفندق، وهو مزهوٌّ بقوته التي استعادها. كان يُقارنُ، بتأملٍ ما زال فيه بعضٌ

من الوهن، الجاذبية التي تحملها النزهات البسيطة. أعجبه الإحساس الجنوبي، الذي يصل بعيدًا حتى يمكنك الشعور به في الشمال. وأعجبته الجُروف الرملية وأشجار الصنوبر المتجمعة، حتى إن البحر الباهت أعجبه... كان أفضل حالًا بالطبع، ولكن أفضل حالًا من ماذا في النهاية؟ يجب عليه ألا يكون أبدًا أفضل حالًا من
نفسه، فقد حدث ذلك مرة أو مرتين في لحظات عظيمة في الماضي. لقد زالت روح الحياة، وما بقي من الجرعة كان كأسًا صغيرًا محفورًا يشبه مقياس الحرارة لدى الصيدلاني.

يمتلئ أسلوب جيمس بالأوصاف التي تناسب بطله (الذي، كما قال، يحب (الإحساس الجنوبي) فقط عندما يمكنك الشعور به في الشمال). إن دينكومب متخصص في التعريفات غير الواثقة، فهو «كان أفضل حالًا بالطبع، ولكن أفضل حالًا من ماذا في النهاية؟». تختلط الحالة الصحية لدينكومب مع حالة نجاحه الفني في ذهنه. ويبدو إحساسه بنفسه متقلبًا لدرجة قد يخرج فيها عن سيطرته، ولكنه عندما يدركُ معنى حياته الذي يقبع في الكتب التي ألَّفها، فإنه يتفحص ذلك المعنى بعناية. ولذلك يُزودُنا جيمس بالاستعارة التشبيهية الدقيقة والمدروسة عن الكأس الصغير المحفور الشبيه بمقياس الحرارة.

ويطرحُ جيمس بعض الإزعاجات الصادمة في نثره ذي النمط الهادئ؛ فبعد صفحات قليلة، سيخبرنا عن إحساس دينكومب بأن «حياته المهنية انتهت عمليًّا؛ كان

ذلك كما لو أن يدًا قاسيةً امتدت إلى نحره لتخنقه». ويكتب جيمس عن دينكومب عندما يختبر الأخير الإحساس المعاكس لذلك؛ ألا وهو نشوة النجاح، ما يأتي: «إنَّ ما رآه كان شديدًا اليوم، كما لو أن مسمارًا دُقَّ داخله، أصبح الآن فقط، في النهاية فقط، حقًّا له». فاليد الممتدة إلى النحر، ومسمار الصلب، علامتان تدلان على عنصر الواقعية الثاقب الذي صُمِّم أسلوب جيمس المُسهِب والرصين لإيصاله، وهو أسلوب يُحاكي أفكار أبطاله. ولكن جيمس يرغب في تجاوز هذه الرصانة أيضًا، فهو يودُّ الوصول إلى ذلك الشعور الحقيقي بصورة مؤلمة، وإلى تلك الحقيقة القاسية.

يقابل دينكومب في مسار أحداث (السنوات الوسطى) أحد المتعصبين المعجبين بأعماله، وهو طبيب شاب وظفته سيدة عجوز غنية ووعدته بأن يكون له نصيب من ميراثها، ويدعى الدكتور هيو. وهيو هذا هو الجمهور المثالي بالنسبة إلى دينكومب، أو على الأقل الصدى المثالي له وللتفكُّر في حياته المهنية. يُساند المعجب الشاب دينكومب ويقف إلى جانبه، حتى بعد أن يدرك أن ولية نعمته ستحرمه الإرث لأنه هجرها من أجل دينكومب.

في نهاية (السنوات الوسطى) يصبح دينكومب على فِراش الموت ويبقى الدكتور هيو إلى جانبه مهتمًّا به. والآن، تبلغ الحبكة ذروتها، إذ يعلن دينكومب مذهبه، أي يعطينا موجزًا عن حياته وحياته المهنية؛ فقد أمضى الكثير من عمره وهو يعمل بكدٍّ ليحصل على الرضى النهائي عن أعماله في سلام. والآن، وكعادته، يمتزج هذا

الرضى بالشك بالنفس. يتمتم دينكومب قائلًا: «نعمل في الظلام- نفعل ما في استطاعتنا- ونعطي ما لدينا. شكنا هو شغفنا، وشغفنا هو مهمتنا، أما ما تبقى فهو جنون الفن». ندرك أن جيمس سمح لبطله الروائي دينكومب، عندما كان يقول تلك الجمل الدقيقة التي لا تنسى للدكتور هيو، بأن يصلَ إلى موجز انسيابيٍّ وواضحٍ ويناسبُ كبرياءه المخدوش المثقل بالهموم. إن الحِكَمَ الثلاث الأخيرة التي قالها دينكومب تجعل المستعير الحذر من جيمس يمتدح (جنونًا) طائشًا. يُقدمُ التغيير المفاجئ في أسلوب جيمس الاحترام للحظات دينكومب الأخيرة، فهو يتحول من لطفه المتزايد المعتاد إلى الإجمال الصارم والحاد، وهو يحترم كذلك رغبة

دينكومب في أن يجد لحياته صيغةً قوية ae(لحياتنا) أيضًا، ولحياة جميع المخترعين، ومن بينهم القراء المخلصون المستعدون للتضحية بأنفسهم مثل الدكتور هيو).

يناسب الأسلوب المادة، عندما يصبح الوقت قصيرًا ويفعل فراش الموت فعله. يجب على كل قارئ أن يقرر بنفسه أكانت لباقة دينكومب إيهامًا للذات أم لا، وهل كان دينكومب يحول الشك إلى الرضى بصورة فردية زائدة عن اللزوم، ففي المقاطع الأخيرة من قصة جيمس أدلة تكفي للنظريتين.

وعلى النقيض من أسلوب جيمس المدروس واليقظ الحذر، نرى أسلوب رايموند، سيِّد الأدب الإجرامي الأمريكي القاسي، في افتتاحية كتابه النوم الكبير The Big Sleep: كانت الساعة تقارب الحادية عشرة صباحًا، منتصف شهر تشرين الأول،

لم تكن الشمس مشرقة، وبدا منظر المطر المتساقط غزيرًا على سفوح الجبال.
كنتُ أرتدي
بزتي ذات اللون الأزرق الشاحب مع قميص كُحلي وربطة عنق، ومنديل بارز من جيبي، وأرتدي زوجين من أحذية البروغ(3)، وجوارب صوفية سوداء مطرزة بأشكال ساعات كحلية اللون. كنتُ مرتبًا، ونظيفًا، وحليقًا، وصاحيًا، ولم أكن أهتم بمن عرف ذلك. كانت فيَّ كل مقومات المفتش الخاص لائق المظهر. كنت أبحث عن أربعة ملايين دولار.
كان الممر الرئيسي في بيت ستيرنوود مؤلفًا من طابقين. وفوق الأبواب الرئيسة، التي يستطيع الدخول منها قطيع من الفيلة الهندية، تتربع لوحة زجاجية مزخرفة ملونة، يظهر فيها فارس في درعٍ قاتم ينقذ سيدة مُقيَّدةً بشجرة، ولا تغطيها أي ملابس إلا القليل من شعرها الطويل المرسل. وكان الفارس قد أرجع حافة خوذته للخلف ليبدو اجتماعيًّا، وكان يتلاعب بالعُقد الموجودة على الحبال التي تقيد السيدة بالشجرة ولم يكن يتوصل إلى نتيجة. وقفتُ هناك وفكرت أنني لو كنتُ أسكن
ذلك المنزل فسيكون عليَّ، عاجلًا أو آجلًا، التسلق إلى تلك اللوحة ومساعدته، إذ لم يبدُ لي أنه يحاول بِجد.
إن الراوي لدى تشاندلر هو نفسه البطل: فيليب مارلو، الذي يصف نفسه بـ (محقق سري مُكلف بقضية). ونرى في نبرة مارلو، أو تشاندلر، تغطرسًا وبرودًا، لكن

بأناقة، لاحِظ إشارته إلى السيدة المربوطة بشجرة على الزجاج الملون، صاحبة الشعر (الطويل المرسل)، وإلى المدخل الفخم الواسع الذي «يستطيع الدخول منه قطيع من الفيلة الهندية». وضمنيًّا، جاء مارلو لمساعدة الفارس الذي «يتلاعب بالعُقد الموجودة على الحبال التي ربطت السيدة بالشجرة»؛ (كالفارس في (الدرع القاتم)، يرتدي ألوانًا داكنة معظم الأوقات). ضمن بضع صفحات، سيلتقي مارلو فتاته الواقعة في مأزق، كارمن ستيرنوود ذات البهاء المذهل، الوريثة التي تعيش وتمتع نفسها في هذا الصرح الضخم المزخرف. لقد رأى مارلو كل شيء بسخرية وبدقة؛ وهو كعادته يدير الأمور بهدوء. إلا أن لديه، على الرغم من رفضه الاعتراف بذلك، بعض الأفكار الرئيسة عن عمل المحقق، وهو يعمل بإخلاص وتفانٍ في مهنته.

ويأتي مثالي الأخير عن الأسلوب من المؤلف الذي يدمج البساطة بالفخامة، والذي يثق بنفسه بصورة مطلقة؛ وهو جون راسكين، رسول النثر الفيكتوري العظيم والناقد في الثقافة والفنون، والبعيد عن جلد الذات على خلاف شخصية مارلو عند تشاندلر؛ فقد تكلم راسكين صريحًا عن المسؤولية المقدسة. ليست عبارات راسكين احترافية مثل عبارات فيليب مارلو، ولكن النقاش الحتمي الأخلاقي لازمٌ لنا جميعًا، ومن ثم فإن اندفاع أسلوبه راقٍ ومباشر.

إن كتاب راسكين ملِكة الهواء **The Queen of the Air** هو مجموعة محاضرات مهداة للآلهة أثينا، التي يقول عنها: «إنها لا تجعل الرجال متعلمين، بل

متعقلين وفطنين؛ إنها لا تعلمهم أن يجعلوا أعمالهم جميلة، بل أن يقوموا بها بصورة صحيحة». إن الصواب هو القيمة السائدة عند راسكين، فهي تتضمن
الجمال، وجميع المناقب الأخرى في أثرها. في أواخر كتاب ملكة الهواء، يجدُ راسكين نفسه يتأمل رسم بحيرة جنيف والتلال المحيطة بها للفنان ج.æ.ã. تيرنر .M .J
W. Turner الفنان الذي احتفى به راسكين على أنه أعظم عقول القرن التاسع عشر.
تبعث قوة تيرنر الأخلاقية، وكذلك قوته الفنية بصفته رسامًا عظيمًا، الروح في راسكين وكتاباته، فيكتب: عندما أنظر إليها بنفسي، لا أجد خطأً ولا حماقة في حياتي - وكلاهما كان كثيرًا وكبيرًا - إلا وقد نهضت لتقف ضدي، ولتسلبني متعتي، ولتقلص قوة الامتلاك لدي،
وقوة النظر وقوة الفهم. ويصحبني الآن كل جهد بذلته في الماضي، وكل ذرة صوابٍ وخير في حياتي لتساعدني على فهم هذا الفن وعلى رؤيته. وعلى قدر الفرح الذي أشعر به، وعلى قدر استيعابي أيضًا، فإنني أدين بقوتي للخير الذي بداخلي. إنني أجرؤ على قول ذلك لأنني رغبتُ طوال حياتي بالخير لا بالشر، ولأنني كنت لطيفًا مع الكثيرين وتمنيت أن أكون كذلك مع الجميع، ولأنني لم أُوذِ أحدًا عن عمد، ولأنني أحببت الكثيرين من دون أن أكون أنانيًّا؛ ولذلك ما زلتُ أرى نور الصباح يسطعُ على تلك التلال، وأنت أيها القارئ يمكنك الوثوق بأفكاري وكلامي حول هذا العمل، وهو أكثر ما يمكنني فعله لك، وستكون سعيدًا فيما بعد لأنك وثقت

بها.

يظهر لك راسكين بهذا الكلمات بسيطًا وكاملًا، وراغبًا في إعطائك فكره وفهمه وفضيلته. إن كلامه الصادق الموجه للقارئ صريح وغير مبهرج، وهو يستخدم جملًا بسيطةً ورفيعة؛ فهو يرى أن الرؤية الأخلاقية والرؤية الفنية تدعمان بعضهما، ولذلك نحن نثق بنثره كما نثقُ برؤيته. ويقول الكاتب المسرحي والشاعر من عصر النهضة بن جونسون: «إن أفضل ما يُظهر الرجل اللغة، فتكلم حتى أستطيع أن ßÇÃ». وهكذا يمكّننا أسلوب راسكين من رؤيته. وعندما يتأمل نور الصباح الساطع على التلال في رسم تيرنر، قد يفكر راسكين، الذي نشأ على التقوى، في المزمور الأكثر وضوحًا وتأثيرًا في الإنجيل، المزمور 121 (والذي يبدأ، في نسخة الملك جيمس،

«أرفعُ عيني إلى التلال، من حيث يأتي العون لي»).

في بعض الأحيان يكون مَلِكة الهواء كتابًا باذخًا، ولكنه متواضع وبسيط في المقطع الذي اقتبسته، فأسلوبه هنا يشابه أسلوب الرجل الحرفي في أحسن ما يكون، فهو يخبرنا عن العمل الذي يمكنه أن يقوم به من أجلنا. ويجولُ في خاطري مقطع إنجيلي آخرُ هذه المرة من سفر الجامعة 9:10، الموجود في نسخة الملك جيمس كالآتي، ويقول: «كل ما تجده بيدك لتفعله، فافعله بقوتك. لأنه لا عمل، ولا اختراع، ولا معرفة، ولا حكمة في القبر حيث أنت ذاهب». يعلمُ راسكين أنه، كحالنا

جميعًا، ذاهب إلى القبر؛ وبكل ما بوسعه جمعه، يحتفي بالنور الذي ما يزال يملكه فوق التراب ويستخدمه. إن الأسلوب موضوع أخلاقي لدى راسكين، كما هو لدى تشاندلر ولورنس وجيمس وغيبون وكثيرين آخرين، فهو يعرضُ ذاتَ المؤلف.

القاعدة الخامسة: لاحظ البدايات والنهايات

أنت على الأغلب تفكر في هذه القاعدة على أنها نصيحة بدهية جدًّا. لا يمكننا إلا أن نلاحظ خلفية المشهد الأساسية التي يوفرها لنا الكتاب في صفحته الأولى. [illegible] كان الكتاب جيدًا، فإن نهايته ستعطينا ما نريده؛ خاتمته المُرضية.

ولكن تستحق البدايات والنهايات منَّا تفحصًا أكثر. كم عدد المرات التي تعود فيها إلى بداية الكتاب (أو القصيدة أو القصة القصيرة أو المقال) بعد أن تنتهي منه؟ نادرًا ما تفعل، أليس كذلك؟ حسنًا، يجب عليك أن تفعل ذلك. تربط صلات قوية ومحكمة بين بداية الكتاب ونهايته، قد يفاجئك ويُنورك في الوقت نفسه ما يحصل عندما تضع الصفحة الأولى لكتاب مع صفحته الأخيرة. عندما تفعل ذلك، ستتعلم أيضًا الكثير عن الطريقة التي يشق بها وسط الكتاب الطريق بين بدايته ونهايته.

فلنلقِ نظرة على المقطع الأول من قصيدة وردسوورث (قرار واستقلال) التي ذكرتها في القاعدة الثانية (اطرح الأسئلة الصحيحة): زمجرت الرياح طوال الليل

وهطل المطر غزيرًا كالفيضان

ولكن الشمس تشرق الآن ساطعة وفي وقار

تغني الطيور في أقاصي الغابات
يهدل الحمام البري بصوته العذب
ويردُّ الغراب على هراء اللقلق
والهواء ممتلئ بخرير المياه المحبب

إنه صباح مشمس، والشاعر (كما سنعلم قريبًا) يتمشى قرب مستنقع. بددت الشمس أجواء الليل القاسية وهي (تشرق ساطعة وفي وقار). إن الشمس التي يذكرها وردسوورث شعار بصري، ولكن أغلب الصور التي يستخدمها في مقطعه الأول سمعية: فأولًا زمجرة الريح، ثم غناء الطيور، و(خرير الماء المحبب) أخيرًا. يُقسِّمُ وردسوورث طيوره إلى مثالين: الأول هو الحمام البري الذي يهدل (بصوته العذب)، والثاني هو الغراب الذي يردُّ على طقطقة اللقلق.

يتميز المقطع الافتتاحي لـ(قرار واستقلال) ببداية ووسط ونهاية محددة بدقة؛ فهو يبدأ بذكرى عن تغيّر الطقس (زمجرة رياح الليل والمطر الغزير)، ومن ثم يتابع من خلال صور الشمس والطيور، ويصل بنا المقطع إلى انطباع سمعي مُريح يردُّ على الجو القاسي الذي حل في الليل: (خرير المياه المحبب) في الصباح، فينقلنا من القاتم والفوضوي إلى الهادئ والمشرق والمتناغم برقة.

إذًا، فإن مقطع وردسوورث يُظهر ويشدد على نقطة تبديد الارتباك، ومن هذا المنطلق، فإنه يتنبأ بالقصة التي تحملها قصيدة (قرار واستقلال)، والتي تنتقل من الذكرى المؤلمة للأقدار الحزينة التي أصابت الشعراء من أصدقاء وردسوورث، مثل بيرنز وتشاتيرتون وكوليريدج، إلى النهاية التي تحمل قرارًا هادئًا وثابتًا. ولكن،

يمكن لمقطع وردسوورث الأول أن يعاكس مقطعه الأخير (الذي سأقتبس منه بعد قليل)، بطريقة ما؛ فنرى وردسوورث يدفع بكل الطاقة التي يملكها للبداية الجديدة وبقوة الخلق التي تبعث الحياة وتنعش الروح عندما يرى الصباح بعد العاصفة.

إن كنا على معرفة ب (الفردوس المفقود) **Paradise Lost** التي نظمها سلف وردسوورث العظيم جون ميلتون، فسنميز في العبارة: «وعلى صوته الحلو نفسه يتأمل الحمام البري» ما يذكرنا بوصف ميلتون للخليقة. ونور الله، يكتب ميلتون يحلق حول الكون؛ وهنا يجد ميلتون مصدره الرباني ويحيا منه). أما حمامة وردسوورث فبعكس حمامة ميلتون، فتغذي صوته هو. وحب الذات الحلو هذا يترك صداه في حياة الشعراء الشبان الذين يتذكرهم وردسوورث في (قرار واستقلال).

تقدم المقطوعة الشعرية الأخيرة من (قرار واستقلال) اختلافًا هائلًا مقارنة ببداية القصيدة. فقد كان الشاعر يستمع إلى جامعِ علقٍ عجوز قابله في الأرض البور. يصف جامع العلق وجوده (الخطِر والمرهق)، فهو يقضي وقته باحثًا عن العلق في مستنقعات الأرض السبخة، متكئًا على عصاه، ويبدو وكأنه ليس على قيد الحياة. وعوضًا عن التهليلات المتجددة والمبهجة في افتتاحية وردسوورث، نختم بلوحة كئيبة رمادية، فيقول وردسوورث عن جامع العلق (بتجديد الخطاب نفسه): وسرعان ما مزج بهذا الأمر آخرَ،

ونطق ببهجةٍ، ووجهٍ بشوش،

لكن بجلالةٍ في الأساس، وعندما انتهى،
كان بمقدوري الضحك لحد الازدراء لأجد
أن في ذلك الرجل المتداعي عقلًا راسخًا.
(إلهي) قدناديت، «كن عوني وأبقني بأمان؛
سأفكر في جامع العلق على أرض البور المعزولة!».

جامع العلق (لطيف)، لكن الأكثر أهمية أن حاله فيها (جلالة)، وهو يمثل الرسوخ، والتمسك الصامد. يعتمد راوي القصيدة على هذا الرجل العجوز مرساةً، ومصدرًا ثابتًا للقوة. ولا يمكننا أن نكون أبعد من المقدمة المندفعة اليافعة لـ(قرار واستقلال)، من الروح التي تثب كالأرنب البري «الذي يركض مسابقًا ببهجته» (في المقطع الثاني من قصيدة وردسوورث). ليس في نهاية قصيدة وردسوورث ابتهاجٌ؛ بل نجد، عوضًا عن ذلك، أن (قرار واستقلال) قد نضجت إلى واقعيةٍ حالكةٍ ومؤثرة. فالأرنب والعصافير تخضع لجامع العلق الذاوي (محني الظهر) بفعل آلام الشيخوخة. يقارن وردسوورث جامع العلق بـ (وحش بحري يزحف) صاعدًا على صخرةٍ؛ ممثلًا نقيض العصافير البريئة الغناء والأرنب الواثب في المقطعين الأول والثاني.

كيف وصل وردسوورث من مقدمته، بتعاطفها المشغوف مع طاقات الطبيعة المتفتحة، إلى خاتمته بجَلَدها اللاإنساني؟ لقد أمسى وردسوورث جريحًا إثر فكرة المأساة؛ موت بيرنز وتشاتيرتون، وتشتت كوليريدج الجنوني. تشير مأساة جامع العلق إلى عزم خلف المأساة؛ بصيرة لتجربة ترفض أن تكون جريحة، حتى مع أثقل

الأعباء (الألم والحزن وحطام الشيخوخة الجسدي).

تؤكد خاتمة القصيدة بقوتها العنيفة، ومع ذلك المتوازنة، تفوقها على مقدمة وردسوورث البريئة، لكن ثمة شيء مفقود. تتفوق بداية (قرار واستقلال) بجاذبيتها الهائلة على نهايتها، والشاعر على علم بهذا، والفجوة بين طرفي القصيدة تشهد على عجز وردسوورث المتعمد عن جمع عالمي البراءة والخبرة. عندما نقرن مقدمة (قرار واستقلال) بنهايتها، فإننا ندرك ببصيرة نافذة المسافة بينهما، وهي مسافة يرفض وردسوورث أن يجسرها.

تعد قصيدة إليزابيث بيشوب **Elizabeth Bishop (At the Fishhouses)** (في بيوت السمك) قصيدة وردسوورثية بصورة ملحوظة، حتى إنها تحمل شبهًا خاصًّا

بقصيدة (قرار واستقلال)، مع صيادٍ عجوز من مدينة نوفا سكوتيا الكندية عوضًا عن جامعِ العلق عند وردسوورث. وعلى خُطا وردسوورث، تنظم بيشوب

مقدمتها وخاتمتها بعناية كي نستفيد من وضع طرفي القصيدة جنبًا إلى جنب.

تبني بيشوب (في بيوت السمك) القصة حول ذكرى؛ حين تقابل الراوية في القصيدة صيادًا هرمًا عند رصيف السفن، تعطيه سيجارةً (من نوع لكي سترايك)¡

æ«يتحدثان عن انخفاض عدد السكان/ وسمك القد والرنكة». ثم مع نزول الشاعرة إلى ضفة المياه، يُستبدل العجوز بفقمة تراها مرارًا في تلك البقعة نفسها. تنظر الفقمة إليها بفضول، «بثباتٍ،

مومئة برأسها».

وهكذا تبدأ قصيدة (في بيوت السمك):

ومع أنه مساء بارد
هناك في أحد بيوت السمك
يجلس عجوز يحيك
شبكته، تكاد تكون خفية في الظلام،
بلون بنفسجي بني قاتم،
ومكُّوكه بالٍ ومصقول.

نرى الصياد يؤدي نشاطًا تقليديًّا يخص العجائز؛ وهو إصلاح الشباك. يبرز الرجل العجوز وحرفته المتواضعة مقابل المساء البارد، إذ ثمة وجودٌ إنسانيٌّ هادئ في وسط المشهد.

في نهاية (في بيوت السمك)، يفوز بردُ المحيط على الإنسان. تستدعي بيشوب منظرًا بحريًّا خاويًا، خياليًّا وبغيضًا: قد رأيته مرارًا وتكرارًا، البحر نفسه، بتفاصيله نفسها،

يتأرجح بخفةٍ غير مبالٍ على الصخور،
حُرًّا ببرودة فوق الصخور،
فوق الصخور وفوق العالم.
إن كان عليك أن تغط يدك فيه،
فسيؤلمك معصمك حالًا،
وستشعر بالألم في عظامك

ستحترق يدك

وكأن المياه استحالت نارًا

تتغذى على الصخور وتشتعل بلهب رمادي قاتم.

إذا تذوقته، فسيبدو مرًّا في البداية،

ثم مالحًا، وبعدها سيحرق لسانك بلا شك.

إنه كما تخيلنا أن المعرفة ستكون:

مظلمة، مالحة، صافية، تتحرك، مطلقة الحرية،

آتية من فم العالم البارد القاسي

مستمدة من الصدور الصخرية

إلى الأبد، تطفو وتنبع، ومنذ

أن كانت معرفتنا تاريخية، تطفو وتتلاشى.

في هذه الخاتمة الطاهرة التنبؤية، تتذكر بيشوب مقطعًا من الإنجيل، من العهد الجديد 9:10-10، يأكل فيه الراوي كتابًا قدمه له أحد الملائكة. مذاق الكتاب «حلوٌ

كالعسل في فمي»، لكن-يقول الراوي- «وبعدما ابتلعته صار مرًّا في جوفي»äÅ المعرفة التي تشبِّهها بيشوب بالبحر الداكن المالح، ليست حلوةً على الإطلاق؛ بل مُرَّة، ومرارها اللاذع المجرد يوصل رسالة حرية لا علاقة لها بالإنسانية. وتلك (الصدور المتحجرة) لا تغذي (بعكس (صدر البحر الأبيض الداجي) الذي تخيله

È.æيتس في قصيدة سابقة بعنوان: (من يذهب مع فيرغس؟) Who Goes (¿sugreF htiw).

في سياق (في بيوت السمك)، تترك بيشوب خلفها في البداية وجودًا إنسانيًا (الصياد)، ثم وجودًا حيوانيًّا (الفقمة)؛ وتختم بالشيء الجامد الذي يتغير دائمًا مع بقائه على حاله على الدوام؛ ألا وهو البحر. وتنشد معمودية المياه المصلوبة الباردة، وحِدَّتَها الخاوية التي لا تترك أثرًا.

تبدأ قصيدة بيشوب بتصويرٍ بطيء مفصل وواقعي لبيوت السمك؛ وتنتهي بالترتيلة العاتية التي لا تنسى: «بارد ومظلم وعميق وصافٍ تمامًا»، والتي يأتي ذكرها مرتين في آخر مقطع شعري. تنشد التراتيل نقاء المحيط المتقد، الذي يمثل مرحلية كل شيء وزواله، كل المعارف الشخصية، وكل المعرفة الدنيوية. تتطلع بيشوب إلى قوة لاإنسانية، في «فم العالم، البارد القاسي»؛ ليس بهدف اعتناقها بالضبط، بل لتأملها من مسافة آمنة. إن الشخص البالي والمألوف في أبياتها الأولى، الصياد العجوز، يُستبدل به في خاتمتها عنصرٌ أكثر قساوة، وهو شيء يعنِّف الإنسان. لقد انتقلت بيشوب من الطرق السهلة العالمة بالعالم الاجتماعي (تقول عن الصياد (كان صديقًا لجدي)، لأنها ترعرعت إلى حدٍّ ما في نوفا سكوشا) إلى ضراوة الوقت التي تدعوها (بالتاريخية). ولأن المعرفة التاريخية (تطفو، وتتلاشى)، فإنها تغمرنا في عنصر مدمِّر، ثم تمحونا نحن وألفتنا معًا؛ فهي تُسْكِتُ كل قصص الحياة.

وكما فعل كلٌّ من وردسوورث وبيشوب، يقابل جيمس جويس المقدمة مع الخاتمة في قصته القصيرة (The Dead) (الأموات)؛ فيضع الصفحتين الأولى والأخيرة

من (الأموات) في أقطاب متعاكسة. ومثل بيشوب في (في بيوت السمك)، ينتقل جويس من الاجتماعي إلى المجرد. تقدم الجملة الأولى في (الأموات)، كما قد أشار هيو كينر في كتابه (أصوات جويس) Joyce's Voices؛ مثالًا عن الأسلوب الحر غير المباشر، الذي يعطيك الكاتب من خلاله شعور الشخصية من دون اقتباس كلماته أو كلماتها في الحقيقة. (يستخدم فلوبير، أستاذ هذه التقنية، الأسلوب الحر غير المباشر في المقطع النثري من مدام بوفاري الذي ناقشته في القاعدة الثالثة: تعرُّفُ النبرة).

تبدأ قصة (الأموات The Dead) كالآتي: «كانت ليلي، ابنة الناظر، تشتعل حرفيًّا من قدميها». إن عبارة «تشتعل حرفيًّا من قدميها» هي شيء قد تقوله ليلي بنفسها، على الرغم من أنها لم تقتبس عنها مباشرةً. والخطأ الممتع في العبارة (أنك لا تستطيع أن تشتعل حرفيًّا من قدميك، بل مجازيًّا فقط) يميزها بصفتها

عبارة يقولها المتكلم الذي يهاجم اللغة الإنكليزية بقوة، ويستمتع بالمبالغة من أجل سبب وجيه (مثل جويس أو ليلي اللذين يصفان العجلة والاهتياج اللذين يحدثان عند تجهيز الأختين موركان للحفلة السنوية).

تخدعنا افتتاحية قصة جويس قليلًا؛ فيقودنا الراوي في اتجاه غير صحيح. وستثبت (الأموات) في النهاية أنها ليست قصة ثائرةً على الإطلاق، بل رزينةٌ ورسميةٌ.

تتحول الافتتاحية المستعجلة تدريجيًّا إلى حزنٍ بطيء؛ وذلك في انفصال الشخصيتين، غابرييل كونروي وزوجته غريتا، عبر مسافة من الوقت والرغبة.

وتمثل

جملة جويس الأولى التي تتضارب في حيويتها مع العنوان (الأموات) هجومًا مخادعًا؛ فمع توالي أحداث القصة نحو نهايتها الكئيبة يتلاشى ارتجاف ليلي الشبيه بالفتيات الصغار. وتلك النهاية، شأنها شأن مقدمة جويس، تستعمل الأسلوب الحر غير المباشر. وفي الصفحات الأخيرة للقصة، تعترف غريتا لجابرييل بأنها تفكر في مايكل فوراي، الصبي الذي أحبها ومات في السابعة عشرة من عمره. ينظر جابريل من النافذة: «جعلته بضع نقرات خفيفة على اللوحِ الزجاجي يستدير إلى النافذة، كان الثلج قد بدأ بالتساقط مجددًا. أخذ يشاهد منظر الندف بعيون ناعسة، بلونها الفضي الداكن، تساقطت بصورة مائلة على مصباح الشارعِ. وقد حان الوقت لينطلق في رحلته نحو الغرب».

نسمع صوت جابرييل هنا، مهجورًا، لكنه مرتاح بصورة غريبة. كان أصلُ المغرمِ ب غريتا الميتِ من غالواي الواقعة غرب إيرلندا؛ وفي أسلوب تعبير الريف الإيرلندي (تذهب غربًا) يعني أن تموت؛ وكأنه يشعر بحالة مايكل ويتعاطف مع حزن زوجته ãÃ على الشباب الضائع، يتخيل غابريل نفسه أيضًا راحلًا نحو الغرب، نحو عالم الموتى المبهم.

تقدم الجملة الأخيرة من (الأموات) إيقاعًا تعويذيًّا مدروسًا. ما يزال غابرييل يشاهد الثلج، ويكتب جويس: «تلاشت روحه تدريجيًّا عند سماعه سقوط الثلج بخفةٍ في الكون، وعلى مهل، مثل نزول آخره، فوق كل الأحياء وكل الموتى». لا تستطيع أن تكون أبعد من ذلك عن الجملة الأولى حول ليلي التي كانت تشتعل من

قدميها. وهنا (يسقط بخفةٍ)، ناعمًا وزغبًا، تطابق (على مهل)؛ فثمة شيء أنيق وساحر، شيء شبحي، يتعلق بلوحة جويس للنزول البطيء المتلاشي. (قارن بقول بيشوب «تطفو وتتلاشى»). ونجد أنه يستحضر إلى الذهن النهاية التي تنتظرنا جميعًا؛ ألا وهي الموت. عندما نضع بداية (الأموات) بجانب نهايتها، فإننا نحصل على تناقض مؤثر؛ التحضير الفرح المستعجل لحفل الرقص، وسلام الموت الهادئ. ويَنُمُّ التناقض الحاد على اتساع فن جويس، وقدرته على التنقل بين الحيوية والسكون، ومع ذلك، يظل هذا التناقض متوازنًا؛ إذ ثمة طريقتان لجمع الناس معًا، التفاعل الاجتماعي الحافل في الحفلة الراقصة للأخوات موركان، والمشاركة الساكنة للموتى بعضهم مع بعض. في خاتمة (الأموات)، نجد غابرييل وغريتا اللذين يفكران في الراحل مايكل فوراي، قد اجتمعا معه روحيًّا. يزود هذا التعاطف الوهمي الأخير برابطة مميزة وشاملة بين شخصيات جويس، وهي رابطة لا يمكن تقديمها من خلال الحركة جيئة وذهابًا في حفل موركان السابق، وهذا ما يوحي به التنقل من الصفحة الأولى إلى الأخيرة في (الأموات).

كلما فكرت في مقدمة عمل مع خاتمته معًا، فسوف تتكون لديك بصيرة تكشف لك جدل العمل كتلك التي تلقيناها في (الأموات)æ¡(في بيوت السمك)æ¡(قرار واستقلال). إن بنية القطعة الأدبية تخبرك بشيء تحتاج إلى معرفته عن الطريقة التي تفكر تلك القطعة فيها، والمقدمات والنهايات أساسٌ ثابت للبنية لا يمكن استبداله. سأتحدث مطولًا في القاعدة الحادية عشرة (اعثر على الأجزاء) عن بنية الأعمال الأدبية، وفي القاعدة التالية: (تعرُّف اللافتات الإرشادية الأساسية)¡

سأعطي بعض الأمثلة عن كيفية انخراط مختلف أقسام العمل بعضها مع بعض في حوار.

القاعدة السادسة: تعرُّف اللافتات الإرشادية الأساسية

تخبرك اللافتات الإرشادية الأساسية في الكتاب عمَّا يجب أن تنتبه له، والوجهة التي يجب أن تسلكها في رحلتك عبر صفحاته. يمكن أن تكون اللافتات الإرشادية الأساسية كلماتٍ مفتاحيةً، أو صورًا أساسية، أو جُملًا ومقاطع أساسية. فكر في القراءة على أنها نوعٍ من الترحال؛ تساعدك اللافتات الإرشادية على رسم خطة مفصلة لمسار رحلتك. يستخدم الكُتَّاب اللافتات الإرشادية الأساسية لكي يوجهوا القارئ؛ مثل حكاية مدهشة، أو جملة قصيرة تدفعك إلى الجلوس والانتباه، أو تصريح مجمل يطلب موافقتك.

إن اللافتات الإرشادية الأساسية في الكتاب تتشابه، وتتباين، ويحاجج بعضها؛ فهي أشبه ما تكون بمواقف أساسية في شبكة نقل جوي أو شبكة سكك حديد، أو هي - كي ننوع الصورة المجازية- مجموعة جزر في أرخبيل: فهي تقريبًا متوالية بعضها مع بعض، وتظهر شبهًا عائليًا.

وبينما تطور مهاراتك في القراءة البطيئة، سترغب أن تتوقف عند العديد من اللافتات الإرشادية بقدر المستطاع، لكي تستوعب تفاصيل كتابك بعناية. فالتنقل بأناة متعمدة، سيجعلك جاهزًا للنظر في صور الكتاب المركزية، والعقد التي تربط الخيوط الموجودة في صفحاته معًا. فالشبكة المحوكة بخيوط كهذه قد تكون مروعة.

تعود رائعة شكسبير مكبث Macbeth مرارًا وتكرارًا إلى بعض الصور المشؤومة؛ كالدم والطفل والسكين. هذه الموضوعات سمعية كما هي بصرية؛ فاستعمال شكسبير المتعمد لكلمتي (يرتكب)æ(جريمة) يشكل موسيقا مفزعة مع مضي أحداث مكبث. أو يمكن لشبكة اللافتات الإرشادية أن تعطي تأثيرًا ساكنًا وبهيجًا، مثل

التأثير الناتج عن الصور المكررة للطفل في قصيدة وردسوورث (أغنية الخلود) Immortality Ode: قصيدة تستمر بالارتفاع إلى نضج كئيب، لكنها تبقى متمسكة

ببراءة الطفولة.

واللافتات الإرشادية الأساسية ليست مفيدة فحسب، بل حيوية جدًّا. كتب و.È. ييتس في مقاله عن سلفه السامي الشاعر شيليäÅ «لكل شخص مشهدًا أو مغامرة أو لوحةً معينة تعكس صورة حياته السرية، لأن الحكمة تتحدث أولًا عن طريق الصور». فصورة موجودة في الكتاب قد تكون المفتاح الذي يفتح أسرارك، ويمنحك لنفسك. إنها تكتشفك

بقدر ما تكتشفها.

مثالي الأول عن مقطع يمثل لافتة إرشادية أساسية، ومحورًا للمعنى، يأتي من العهد القديم؛ إذ يعج العهد القديم بمثل هذه السيناريوهات، بمراكز نصية

معقدة ومعبرة بقوة، ولا سيما في سفر التكوين، حيث يشكل كل فصلٍ تقريبًا محورًا متصلًا بمحاور أخرى، قوية جدًّا هي الروابط التي تربط أجزاء القصة بعضها

بعض. إن سفر التكوين برمته شبكةٌ تستحث القارئ ليصل الحلقات بعضها ببعض، وليغوص في التشابهات والاختلافات بين الأقسام المنتشرة بصورةٍ واسعةٍ في القصة.

يعتمد العمل الذي كتبته إيديث وارتون **Edith Wharton** (بيت المرح) **htriM fo esuoH ehT**؛ على تقنيات اللافتة الإرشادية الأساسية نفسها التي استعملها

مؤلفو نص الإنجيل؛ أي التحولات اللافتة للعبارات، والتشابيه والصور المجازية التي تثب أمام القارئ، والأحداث الدرامية التي يردد بعضها بعضًا. تجري أحداث رواية وارتون -التي حققت نجاحًا باهرًا عندما نشرت في العام **ã1905**. تُصَوِّر وارتون الوسط الاجتماعي الثرثار النمام لمحدثي النعمة الذين يمضون عطل نهاية الأسبوع في البلدات العصرية في وادي هدسون؛ وهي خلفية هشة لحكاية مأساوية. تبدأ قصة (بيت المرح) عندما تصادف ليلي بارت، بطلة القصة المضطربة والمسببة للمشاكل، صديقها لورنس سيلدون في المحطة المركزية الكبرى. يتنزه الاثنان معًا عبر شوارع وسط مانهاتن التي تعج بكل أشكال الحياة التي لا حصر لها. يسرق سيلدون نظرة إلى وجه ليلي الفاتن وشعرها المصفف بإتقان، ويفكر «بأنه لا بد من أنها تكلفت كثيرًا لتصنع هذا... وكما لو وضعت طبقةٌ من الجمال والبراعة على صلصال سوقي». وبالفعل، سيتضح أن ليلي صلصال سوقي خلال أحداث بيت المرح؛ فاهتماماتها مادية، وهي تسعى إلى الحياة السهلة المؤمنة بالمال بدلًا من حياة مثيرة للاهتمام.

سرعان ما يتلاشى إدراك سيلدون لشخصية ليلي الحقيقية، تحت مظهرها المصطنعِ الجمال؛ بعد عدة صفحات، عندما تزوره ليلي في شقته، ينغمس في رؤية أكثر عاطفية وغموضًا لها. وبينما تتأمل ليلي نفسها في مرآة سيلدون وتعدل وشاحها، تكتب وارتون:

كشفت وقفتها عن أطرافها الطويلة النحيلة، التي منحت مظهرها رشاقة كالخشب البري، وكأنها حورية غابات أسيرة قد ذعنت لعادات غرف الاستقبال. وفكر سيلدون بأن خصلة حرية الغابات نفسها في طبيعتها هي التي أعارتها تلك الصفة المميزة لتصنعها.

تراوِغ وارتون نسبيًّا هنا؛ فهي تعطينا وجهة النظر الزائفة عن شخصية سيلدون؛ إذ لا تشبه ليلي بأي وجه حورية الغابات؛ وهي تسعى للراحة والطمأنينة، فلا تجسد أي (حرية غابات). هذا سيلدون وهو يخدع نفسه، باختراعه لشخصية ليلي غير الموجودة. في هذا المقطع، صنعت وارتون لافتة إرشادية أساسية وتحذيرًا؛ فقد أطلقت الإنذار بشأن سيلدون، لتدعنا نعلم أن نظرته قد زُيفت بوساطة الشاش الرومانسي الذي يرى ليلي من خلاله. ونعود بصورةٍ غريزيةٍ إلى بضع صفحات سابقة لنرى إحساس سيلدون بليلي كصلصال، إنها مادة أساسية فحسب مع لمسات أنيقة أخيرة، ونقيس ذاك التقييم الأدق بافتتانه الجديد. هاتان الصورتان، الصلصال الخشن وحورية الغابات الأسيرة، تعدان إشارتين متضادتين، ويجب أن يقرر القارئ أي واحدة هي الأكثر دقة. تثير ليلي في هذه النقطة الباكرة في الرواية

تناقضًا فينا؛ فبحلول الوقت الذي يصل فيه بيت المرح إلى خاتمته الكالحة، نكون متهيئين لنفكر فيها على أنها حمقاءُ الاقتباسِ الكنائسي الذي تلمح إليه وارتون في عنوانها (يقع قلب الحمقى في منزل المرح). تُصدِر ليلي الهالكةُ بنفسِها الحكمَ النهائي على شخصيتها ومصيرها، قبل نهاية كتاب وارتون بقليل. هنا، تتحدث ليلي مجددًا إلى سيلدون الذي تغلب على حبه لها إلى درجة كبيرة، ولكن ليس كليًّا:

«لقد حاولت جاهدةً، لكن الحياة صعبة، وأنا مخلوق لا فائدة منه. بصعوبة يمكن أن يقال عني إن لي وجودًا مستقلًا. لقد كنت مجرد لولبٍ أو سن عجلةٍ في الآلة الكبرى التي أدعوها الحياة، وعندما سقطت منها وجدت أنه لم يكن لي فائدةٌ في أي مكان آخر. ماذا يمكن للمرء أن يفعل عندما يجد أنه يتناسب مع ثقب واحد فقط؟ يجب عليه أن يعود إليه أو أن يُرمى به في كومة القمامة، وأنت لا تعرف كيف هو الوضع في
كومة القمامة!».

تسمُ الصور الفظَّة البسيطة بوحشيةٍ في هذا الخطاب - كاللولب، وسن العجلة، والآلة، والثقب، وكومة القمامة - المقطع بالتناقض المقابل لأفكار سيلدون حول ليلي كأنها حورية غابات في افتتاحية بيت المرح. هنا في النهاية توجد الحقيقة المجردة في كلمات ليلي نفسها. اللافتات الإرشادية الأساسية موجودة في الصور الواقعية الفظة التي تستخدمها ليلي لتلخص حياتها. هذان هما المحوران الاثنان في رواية وارتون: التذوق الجمالي والطبيعة الكئيبة. وبصياغة خبيرةٍ ومقلقةٍ، تغير وارتون الحركة بين الواقعية المتعنتة والتظاهر المنمق.

اتبع اللافتات الإرشادية الأساسية خطوةً تلو خطوة

حان الوقت لذكر مثالٍ شاملٍ مفصل يشرح كيفية عمل اللافتات الإرشادية. من أجل هذا التمرين، سنحتاج إلى القراءة البطيئة المتأنية. ومثل بيت المرح، تصور مسرحية شكسبير حلم ليلة منتصف الصيف Midsummer Night's Dream A شخصياتها الرئيسة بوساطة اللافتات الإرشادية الأساسية؛ أي من خلال صورٍ

بارزةٍ وعباراتٍ مميزةٍ. دعونا نكتشف كيف تعمل صورة لافتة إرشادية أساسية، وهي القمر، في مقطعٍ منمقٍ بروعة، في السطور الافتتاحية من حلم ليلة منتصف الصيف. تقوم هذه المسرحية الهزلية المتألقة المبكرة بسحر كل قارئٍ أو فردٍ من الجمهور تقريبًا بوساطة عشاقها اليافعين المذهولين وفرقتها الكبيرة من الجان، من ضمنهم باك الذي لا يمكن كبته. إن قوة شكسبير متعددة الوجوه ولا تنضب؛ إذ يمكنك أن تقرأ شكسبير عامًا بعد عام وستستمر بالعثور على كنوزٍ جديدةٍ في كل إعادة قراءة. والصورة المركزية، كالقمر في حلم ليلة منتصف الصيف، تزودك بلافتات إرشادية أساسية مساندة في رحلتك عبر أعمال شاعرنا الأفضل (كما دعاه .æ

هÃæÏä .W .H .neduA)؛ أعظم كاتبٍ مسرحيٍ وشاعر.

تبدأ حلم ليلة منتصف الصيف بمحادثة بين ثيسيوس sueseht؛ المؤسس الأسطوري لأثينا، وعروسه المحاربة هيبوليتا atyloppiH؛ التي أسرها في المعركة.

والشخصية الثانوية، فيلوستريت، أحد مسؤولي البلاط، حاضرٌ هنا أيضًا. نعلم هذا القدر عن طريق فحص شخصيات المسرحية التي تسبق المسرحية.

ونبدأ الآن بالأبيات الأولى من المسرحية. عندما نبدأ، نرى ثيسيوس وهيبوليتا ينتظران زفافهما:

ثيسيوس

الآن أيتها الجميلة هيبوليتا، ساعة عقد قراننا

تقترب؛ أربعة أيام سعيدة تجلب

قمرًا آخر، لكن آه، كم يبدو لي بطيئًا

ذلك القمر العجوز في محاقه! إنه يبطئ رغباتي،

كزوجة أبٍ أو أرملة غنية

تذيب على مهل مورد الرجل اليافع.

هيبوليتا

أربعة أيامٍ ستنغمس بسرعةٍ في ليل؛

أربع ليالٍ ستمحي الزمن بسرعةٍ وكأنه حلم؛

ومن ثم القمر، مثل قوسٍ فضيٍّ

جديد الانحناء في السماء، سوف يشهد ليلة

احتفاليتنا.

ثيسيوس

انطلق يا فيلوستريت،

وأثر نشاط الشباب الأثيني للبهجات؛
أيقظ روح المرح الأنيقة الورشة؛
وحول الحزن إلى جنازات؛
فهذا الصاحب الشاحب ليس معنيًّا بنا وبجلالنا.

ما الذي علينا ملاحظته في هذه الأبيات الأولى من المسرحية؟ لنأخذها على مهل، وبينما نتقدم في قراءتها، فلنبحث عن صورة الطوافة الإرشادية الأساسية المسيطرة. نستطيع أن نبدأ بأن شكسبير يزامن (عقد قران) الزوج الملكي مع قدوم القمر الجديد. يُعَدُّ حضور ذاك القمر، مسبقًا، حضورًا بارزًا في تلك الأبيات الأولى؛ وسيكون مهمًّا في بقية المسرحية، ويجب علينا أن نتنبه لبروزه. وعلى الرغم من أن ثيسيوس، دوق أثينا وقاهر المحاربين، حاكمٌ فخور وقوي، يجب عليه أن ينتظر تحول القمر لكي يتزوج هيبوليتا. إذًا هو خاضع لشيء خارج حدود إرادته، وذلك الشيء ليس قوةً سياسيةً، بل آلهة غريبة وهمية؛ ألا وهي القمر، التي تقطن فوق عالم الأحلام. هناك نزعةٌ عتيقةٌ تدعو لربط القمر بالسحر والجنون (الخبل)؛ يبدو أن له تأثيرًا طيفيًّا متقنًا فينا. وسيربط شكسبير لاحقًا في حلم ليلة منتصف الصيف القمر بتأثير سحري، وبالرغبات التي تجعل شخصياته تترنح من دون علمها. تواجه سلطة ثيسيوس السياسية ما يحكم هذه المسرحية حقًّا، وهو التعويذات القمرية لإله الحب إيروس.

مع أن ثيسيوس يبدأ بإعلان أن ساعة زواجه «تقترب منا» (هذا يعني أنها تمضي بالسرعة الملائمة)، فإنه يكشف عن توقه ونفاد صبره بعد بضعة أبيات: «لكن آه،

كم يبدو لي بطيئًا/ هذا القمر العجوز في محاقه!»، فالقمر يمضي حسب خطاه البطيئة، ويعبر شكسبير عن إيقاعه الناعم والمهيب عن طريق إبطاء تَقَدُّمِ شعره؛ فالكلمات «هذا القمر العجوز في محاقه» في الإنكليزية (**old moon wanes**) تعطينا ثلاثة مقاطع صوتية مشددة متتالية؛ وكلها مؤلفة من مقطع صوتي واحد،

كما الكلمات التي تسبقها. وعدة تشديدات متتالية تبطئ البيت، كما تفعل الكلمات المكونة من مقطع صوتي واحد (يشرح فصلٌ لاحق من القراءة المتأنية في عصر السرعة (هو: قراءة الشعر)، كيف نقطع بيتًا من الشعر كي نحدد أي المقاطع مشددة وأيها ليست كذلك). المقاطع الصوتية الواحدة، كجملة هاملت «أن أكون أو لا

أكون، **To be or not to be**» تمنح شعورًا أكثر تأنيًا واستقرارًا من الكلمات ذات المقاطع الصوتية المتعددة التي تكون سريعة ومتقنة.

نستطيع أن ننتقل إلى مسرحية أخرى، مكبث **htebcaM**؛ لنرى مثالًا لِما يستطيع شكسبير أن يجعل المقاطع الواحدة والمتعددة تفعل عندما يستدعي صورة دلالية؛ وليست صورة القمر هذه المرة، إنما المحيط.

في واحدة من العديد من اللحظات المرعبة في مهنته الفتاكة، يتمنى بطل شكسبير، مكبث، لو استطاع المحيط أن يغسل كل الدماء التي تلطخ يديه، فينادي: لا؛ يدي تلك ستفضل

أن تلون البحار الغامرة بالقرمزي

أن تجعل الأخضر منها أحمر.

يتسارِع البيت الثاني بكلمتيه الحديثتين متعددتي المقاطع **(multitudinous)** **(incarnadine)æ** (يجعله أحمر أو وردي اللون). يخسر البيت الثالث سرعته، ويصبح مسحورًا وقاتلًا بكلماته الثلاث ذوات المقطع الصوتي الواحد. وكما في عبارة **(slow moon wanes)** في حلم ليلة منتصف الصيف، هناك ثلاثة مقاطع

صوتية مشددة بسرعة قاتلة في عبارة **(green one red)**. في نظر مكبث المروعِ، يصبح البحر الأخضر (كله) أحمر؛ لون منفردٌ قاتل يفوق الوصف. يسبب هذا

الوصف القشعريرة وسلب اللب؛ فهو يحتفظ بالصورة المشؤومة للمحيط في مركز الوعي لدى مكبث، ولدينا.

نعود إلى حلم ليلة منتصف الصيف، وإلى ذاك القمر العجوز. غالبًا ما يُرى القمر على أنه مؤنث، ربما لأنه اعتُقِد أن النساء أكثر تغيرًا من الرجال، فمزاجهن يتعاظم ويمَّحي كالقمر. يقول ثيسيوس عن القمر ما يأتي: **(she lingers my desires)** (إنه يبطئ رغباتي)، وهي عبارة لافتة. نستعمل كلمة **(linger)** عادةً لشيءٍ ناعم، وربما حتى غير ملحوظ؛ كرائحةٍ أو انطباعٍ أو شك. يعتمد شكسبير على الاستعمال غير الاعتيادي للفعل **(linger)** بصفة فعل متعدٍّ له مفعول مباشر، وهو استعمال قد زال منذ أمد بعيد. كان بإمكان ثيسيوس أن يقول إن القمر [المؤنث] تمنع عنه أو تعيق شوقه إلى هيبوليتا من خلال رفضها أن تتغير

بسرعة، كاعتراض طاغية، لكنه عوضًا عن ذلك، يتمتم بأن القمر تسحب رغباته، وبطريقةٍ ما تشاركه التحكم فيها. إنه يتحدث بصورةٍ سحرية لا سياسيةٍ الآنäÃ تطيل عليه يعني أن تبقى؛ وأن تطيل على شيءٍ ما يعني، في إنكليزية عصر النهضة، أن تتمسك به لأطول وقت، وفق ما تكشف وقفة عند معجم أوكسفورد الإنكليزي (المعروف اختصارًا بـ OED) (انظر القاعدة السابعة: استخدم المعجم).

إذًا، يفجر القمر رغبات ثيسيوس، لكنه أيضا يثبطها، كامرأة عجوز ليست ميتة بعد، التي (تذيب وتبدد) مال (مورد) الشاب الذي ينتظر موتها لكي يستطيع أن يَرِثَها. إن القمر مثير، فهو يغري ثيسيوس، ويهدده أيضًا بإطفاء (إذابة) اندفاعه الشهواني. وبصفتنا المستمعين المتأنين لنص شكسبير، فقد علمنا حتى الآن أن ثيسيوس عاشق تواق وقلق، وأنه يحس كيف أن القمر يتلاعب برغبته.

لننتقل إلى هيبوليتا. ترد المحاربة الأسيرة على أميرها المحارب ثيسيوس بطريقة غريبة وشهوانية: «أربعة أيامٍ ستنغمس بسرعةٍ في ليل / أربع ليالٍ ستمحي الزمن بسرعةٍ وكأنه حلم...»، إنها تلقي بتعويذةٍ، وتحيك شبكة من الكلمات. لاحظ الاستعارات التي تستعملها: تنغمس (نقع شهواني، تدريجي ومتغلغل)؛ تمحي الزمن كأنه حلم (تذكير بعنوان المسرحية، ونغمة الخيال الرقيق الذي يلف ملهاة شكسبير المبهجة).

تظهر هيبوليتا الآن الفرق بين مخيلتها ومخيلة ثيسيوس؛ فهي تقارن تشبيه عريسها للقمر كزوجة أبٍ أو أرملة عجوز بصورةٍ طنانةٍ وأكثر غنائية. بالنسبة إليها

القمر «مثل قوسٍ فضيٍّ / جديد الانحناء في السماء». تستحضر هيبوليتا بدقةٍ فكرة تشبيه محاق القمر بالقوس المنحني (كلمات ملائمة لامرأة محاربة!). كما تعبر عن الأمر، فالأثارة المتبقية من القمر هي، بصورةٍ ضمنية، (جديدة)؛ إذ تبشر بقدوم الزواج وتحقيق الرغبة. عوضًا عن أن تكون جاهزة لتصوب، ستبقى القمر قوسًا مشدودًا (لتشهد) (جلال) الزوجين. يتملك المشهدَ الذي ترسمه هيبوليتا بقلةٍ من الكلمات المختارة انطباعٌ من السكون البهيج. لا يعني فعل (يشهد) أن تنظر فحسب، بل أن تكون شاهدًا على الحدث؛ فالكلمة تحمل سمة من الأهمية. وتعبير (جلال) تعبيرٌ متكلفٌ لزفافٍ أو أي مناسبة مهمة أخرى، وجيءَ به ليعبر عن الجاذبية الخاصة التي تنسبها هيبوليتا للقمر، وسلطتها [القمر] على الوقت والحدث.

وأخيرًا، نستطيع أن نرى ثيسيوس يعرض شخصيته في لفتةٍ مستبدةٍ؛ فهو يأمر ضابطه فيلوستريت أن يسيطر على المرح وأن «يحول الحزن إلى الجنازات»، كما لو أنه قادر على تغيير المزاج بمجرد إعطاء الأوامر. اطرد كل الحزن، افتتح الفرقة الموسيقية؛ هكذا يأمر ثيسيوس، فهو مصمِّم على إقامة حفل زفاف له.æ(الصاحب الشاحب) الذي يذكره هو الكآبة، التي تجعل الناس شاحبين ومتقاعسين، ولكنه يذكرنا أيضًا بالقمر، التي لا يستطيع ثيسيوس أن يغيرها أو ينفيها، فهناك حدود لقوته بصفة الحاكم. يمكنه أن يعلن احتفالًا، ولكن يختبئ التأثير الحقيقي وراء الكواليس؛ أي القمر وكل ما تمثله (الحب، والسحر، والوهم). فـ(الروح

الأنيقة الورشة) الحقيقية في المسرحية لا تنتمي إلى عالم أثينا اليومي الحساس الذي يحكمه ثيسيوس، ولكن تنتمي إلى الجان، حلفاء القمر والليل.

كلما تعمقت أكثر في حلم ليلة منتصف الصيف، فستتعلم مقارنة صخب ومشاكسة زواج ملك وملكة الجن، أوبيرون وتيتانيا، بتوتر وتحفُّظ العلاقة بين ثيسيوس وهيبوليتا، ستتمكن من تتبع الرمزية الوفيرة للقمر، والسحر، والليل، والرؤية والرغبة. ستلاحظ في مقطعٍ لاحقٍ أن (رمح كيوبيد المتقد) قد «انطفأ في الأشعة العفيفة للقمر الرقيقة»، وتستذكر من خلاله تشبيه هيبوليتا للقمر بالقوس المنحني.

تعد رائعة شكسبير وحدةً كاملةً، وأي مشهد من مشاهدها يلقي بضوئه على بعض المشاهد أو الشخصيات أو المقاطع اللغوية الجميلة الأخرى. تقوم المسرحية بذلك بالاعتماد على صور اللافتات الإرشادية الأساسية مثل تلك الخاصة بالقمر؛ أي الحضور الرمزي المركزي الذي يربط الحدث بعضه ببعض، موحدًا إياه بالطريقة التي توحد بها المفاتيح النبرية المهيمنة قطعة موسيقية.

إذا غمرت نفسك في «حلم ليلة منتصف الصيف»، فسترى المزيد والمزيد من اللافتات الإرشادية الأساسية؛ إذ يشحن شكسبير أعماله، أكثر من أي مؤلف باللغة الإنكليزية، بلحظات ليست رائعة فحسب، بل تجعلنا نفكر، وتجعل الاستغراق المتكرر في نصوصه جديرًا بالعناء. كل مرة نفعل ذلك، نذهل أكثر بقوةِ شاعرنا الأفضل الإبداعية. انتبه دائمًا للافتات شكسبير الإرشادية الأساسية، وصوره وكلماته الجوهرية، وسوف تنسجم مع الطريقة التي تعمل بها مسرحياته، وكيف تشكل أثرها فيك.

يعتمد كُتَّاب القصيدة الغنائية على الصور بوصفها لافتات إرشادية أساسية: تقف الجرة الإغريقية لكيتس وعندليبه بإحكامٍ في منتصف القصائد الغنائية المسمَّاة بأسمائهم، ويلجأ والاس ستيفينز **Wallace Stevens** بصورة متكررة إلى الشمس، والبحر، وإلى الشفق القطبي في (أشفاق الخريف) **The Auroras nmutuA fo**؛ الذي يصوره على أنه أفعى مفترسة، ومسرحٌ سماوي ومن ثم كأنه (تاج وألماسة خادعة)**(4).** تعد الصور مهمة، لا سيما في الشعر، مع أن لها

حاسمًا في أنواعٍ أدبيةٍ أخرى. وتستحضر مقالة فرجينيا وولف **Virginia Woolf(The Death of the Moth)** (موت العثة) صورتها المركزية في عنوانها. وتعود

رواية جوزيف كونراد **Joseph Conrad** القصيرة قلب الظلام **Heart of Darkness** مرارًا وتكرارًا إلى اللوحة المستوحاة من عنوانها؛ وهي قلب كيرتز الفاسد،

الذي يقابله (مارلو)، راوي قصة كونراد في قلب أفريقيا الأشد عمقًا وظلمة، وحيث من الممكن إيجاد لبِّ كل الحقائق القيمة. يعاكس كونراد هذه القوة الجاذبة لعمله بصورةٍ معاكسة في بداية (قلب الظلام). ويشير مارلو إلى أن المغزى من حكايته سيتم إظهاره (كما يكشف التوهج الضباب)؛ إذ سيدل عليه كما يفعل ضوء القمر في ليلةٍ ضبابيةٍ. وسيظهر المعنى على أنه متناثر عوضًا عن أن يكون حاسمًا. فلن يثبت انحطاط كيرتز أي شيء، وليس هناك سرٌّ وراء شره، ولا يوجد شيء

قادرٌ على تفسيره.

يستخدم كونراد صورة التوهج الذي يكشف الضباب ليبيِّن الجو المميز الذي يخلقه في قلب الظلام: فهو مشحونٌ وكثيف الضباب، ومليءٌ بالتلميحات الغامضة المضللة. يعتمد شكسبير على القمر في حلم ليلة منتصف الصيف ليعبر عن الجو المعاكس لهذا تمامًا؛ فجو شكسبير صافٍ خفيف الخُطا، وسحريٌّ برشاقة، لكن كلًّا من كونراد وشكسبير يعتمدان على الصور التي يضعانها في مركز كتبهما. تساعد هذه الصور على تشكيل أعمالهما، كما تساعد على إرشادنا في أثناء قراءتنا لها، فهي لافتات إرشادية أساسية تقودنا إلى المغزى الحاسم لأعمال هذين المؤلفين.

القاعدة السابعة: استخدم المعجم

يكتب الروائي ماكسين هونغ كينغستون **Maxine Hong Kingston:**

«المعجم هو شهرزاد الخاصة بي، بالإضافة إلى أنه يستطيع تهجئة شهرزاد»**äÅ**

المعجم هو

حقًّا شهرزاد؛ فهو كراوية القصص الساحرة، كلما زرته أكثر، وجدته مغويًّا أكثر. خذ الوقت لتبحث عن الكلمات التي تبدو لك مهمة، حتى إن كنت تظن أنك تعرف معناها سابقًا. سوف تفاجأ بما ستتعلمه من معجم جيد؛ أوجه جديدة لمعانٍ لم تكن لتحزر معناها أبدًا بمفردك. ومن الأوجه الضرورية للصبر بخصوص القراءة هي الرغبة في الاعتماد على المعجم، ويفضل أن يكون أجود المعاجم الموجودة، وهو **DEO¡** لكن على الأقل أن يكون واحدًا كاملًا مثل

naciremA Heritage Dictionary. (تأكد أن معجمك غير مختصر؛ إنه يستحق الاستثمار فيه، ما دامت ستعود إلى هذا المجلد الكبير مرارًا وتكرارًا في سياق حياتك مع

القراءة). يعد قاموس أكسفورد الإنجليزي hsilgnE drofxO ehT DEO-yranoitciD؛ المتوافر أيضًا بنسخة إلكترونية، نتاج جهد بطولي لجمع معجم بإمكانه

إعطاء معاني الكلمات الإنكليزية مع تغيرها بمرور الزمن. وهو يوفر اقتباسات وفيرة ومفيدة توضح كل تعريف. (يخبر كتاب سايمون وينشستر الرائع The gninaeM fo gnihtyrevE؛ معنى كل شيء، قصة OED الاستثنائية؛ وتقدم قصته The Professor and the Madman؛ الأستاذ والمجنون حكايةً مظلمة

فاضحة عن أحد المسهمين في المعجم، مجنون موثق ومحارب قديم في الحرب الأهلية يدعى و. Ó. ماينور).

بدأ نشر OED عام 1888م، واستمرت مجلداته بالصدور أربعين عامًا، حتى تم الوصول إلى حرف Z. وحتى يومنا هذا تستمر ملحقات OED في الصدور، ما ãÇ

مخزون كلمات اللغة الإنكليزية يصبح كل يوم أكبر وأكثر ثراءً. (تتضمن الإضافات الحديثة كلمات ((cyberslacking) æ(grrrl)ægaydar)). واستعراض أعظم

المعاجم هذا يعد تجربة استثنائية؛ فالمرء يتجول به عبر قرونٍ من المؤلفين، ويشاهد عن قرب تغيير الإنكليزية من لغة تشوسر وشكسبير إلى لغة وولف وبيكيت وما بعدهم.

إنك ستثري تجربة القراءة الخاصة بك بصورةٍ تفوق الحدود من خلال الاستعانة بنسخة من DEO؛ ليس دائمًا، لكن كلما استطعت، من دون أن تقطع سلسلة قراءتك. قد لا ترغب في فعل هذا أكثر من مرةٍ كل نصف ساعة أو نحو ذلك، لكن في كل مرةٍ تتحقق فيها من كلمة ما، ستكافأ بمعلومات مذهلةٍ تُعمِّقُ تجربتك مع الكتاب المفتوحِ أمامك. فلنرَ كيف يستطيع OED أن يساعدنا في المقاطع الافتتاحية من كتاب كلاسيكي، وهو تأملات في الثورة في فرنسا Reflections on the Revolution in France لـ إدموند بيرك. إن بيرك الأنجلو-إيرلندي مفكر محافظ وخبير بامتياز، وهو أيضًا صاحب أسلوب نثري من الطراز الأول. يعرض أسلوبه

الماكر التأملي من بداية الكتاب نفسها، التي تستجيب لـ (رجل يافعٍ جدًّا في باريس)، يدعى شارل جان فرانسوا ديبون. لقد احتفت رسالة ديبون الحماسية لبيرك بالثورة الفرنسية، ثم يمتد جواب بيرك الحكيم والبليغ، وبكامل قوته، لأكثر من ثلاث مئة صفحة. ولأنه كتب في العام 1790م، في قلب الاضطرابات، كان أسلوب

بيرك عاطفيًا، حتى إنه كان شديد الانفعال، فيصل كتابه تأملات إلى ذروته في لمحةٍ مثيرة للصدمة عن حبس ماري أنطوانيت (التي أُعدمت لاحقًا). ويرثي بيرك

الحال قائلًا: «ظننت أنه لا بد أن عشرة آلاف سيف قد وثبت من أغمادها لتنتقم حتى للنظرة التي هددت بإهانتها، لكن عصر الشهامة قد انتهى». تعد الميلودراما الخاطفة للأضواء كهذه جزءًا من شخصية بيرك؛ فهو يبالغ في ذلك بإخلاصٍ مطلق، لكنه أيضًا دقيقٌ وحذر، كما تظهر الصفحة الأولى من كتابه.

وها هي مقدمة كتاب تأملات في الثورة في فرنسا. فبعد ملحوظة تمهيدية، يستهل بيرك جوابه لديبون:

سيدي العزيز

أنت مسرور لدعوتك مجددًا، وببعض الإمعان، لأفكاري بشأن المجريات الحديثة في فرنسا، لن أمنحك سببًا لتظن أنني أرغب في أن يواسيني أحدٌ من أجل مشاعري؛ فمشاعري ليست ذات أهمية كبيرة لكي تُفشَى أو تُكتَم، ما كان مني من ترددٍ في الوقت الذي رغبتَ في تلقيها أولًا إنما هو بسبب الانتباه لك ولك وحدك.

في الرسالة الأولى، كان لي الشرف أن أكتب لك، والرسالة التي أسهبت بها، لم أكتب وصفًا، ولن أفعل في هذه الرسالة. إن أخطائي، إن كان لدي أي منها، تخصني؛ وسمعتي وحدها هي التي ترد عنها.

كما ترى يا سيدي، من خلال الرسالة الطويلة التي نقلتها لك، أنه على الرغم من أني أتمنى من كل قلبي أن تحيا فرنسا بروح من الحرية العقلانية، وأنني أظن أنه يتعين عليك، بكل سياسة صريحة، أن توفر جسدًا دائمًا لكي تستقر فيه تلك الروح، وعضوًا فاعلًا لكي تعمل عن طريقه، إنه من سوء حظي أن أفكر بهذه الشكوك الكبيرة بخصوص عدة نقاط في تعاملاتك الأخيرة.

حاول أن تنسجم مع الخاصية التي تجعل كتابة بيرك أدبًا، طريقته المميزة الماكرة إلى حدٍّ ما في الحديث. (إن كنت تتوق أن يصل إلى نقطته، فقد فاتتك). هل بإمكانك سماع الكرامة والتوتر الهائل والجدية العالية في هذه السطور؟ إن كنت قادرًا على ذلك، فأنت في طريقك لاكتشاف ما يجعل بيرك أحد أسمى أصحاب الأسلوب النثري. وكأن هذه الفقرات الافتتاحية رقصة باليه محكمة، في السياق الذي يؤدي فيه بيرك دوره المختار نحو الكمال. أولًا، يظهر نفسه على أنه متواضعٌ وعازفٌ عن الكلام (Ý (مشاعره ليست ذات أهمية) حتى يسأله أحدٌ عنها)، ثم يظهر على أنه أبيٌّ بشدة (فإن ارتكب (أخطاءً) فإن (سمعته وحدها هي التي ترد عنها)، ثم يظهر ماكرًا وساخرًا (إنه من سوء حظي أن أفكر بهذه الشكوك الكبيرة).

يقول بيرك المتهكم شيئًا ويعني به شيئًا آخر؛ فهو يظن أنه من حسن حظه، وليس العكس، أن يفكر في هذه الشكوك حول الثورة الفرنسية.

إن فقرات بيرك المهذبة والحادة مليئة بكلمات مختارة قد لا تكون مألوفة لنا، بطبيعتنا ككسالى افتراضيين من القرن الواحد والعشرين. تتأرجح (العواطف) على الخط الفاصل بين الأفكار والمشاعر: يعطينا **OED** تعريفًا ل **(sentiment)** (التعريف **a6**) كالآتي: «ما يشعر به أحدٌ بخصوص شيء ما؛ موقف ذهني (ينم على

الموافقة أو الاستنكار، إلخ)؛ رأي أو وجهة نظر لما هو صحيح أو ملائم». يعبر كتاب بيرك تأملات عما يشعر بأنه الصواب، وفي الوقت نفسه عما يعتقدُ أنه الصواب؛

فبذلك يتعاون قلبه وعقله. ثمة كلمة أساسية أخرى هي (**solicit**): «أن تلتمس أو تتوسل (شخصًا) من أجل شيء ما، أو لكي يفعل شيئًا ما؛ أن تحث وتلح وتسأل بجد أو بإصرار» (تعريف **a2 DEO**)¡ لكنها تعني أيضًا «أن تزعج، تقلق، تعكر، أن تسبب القلق، أن تملأ بالهم» (التعريف **1**). لم يطلب السيد الفرنسي أن يصرِّح بيرك بما في نفسه بشأن الثورة فحسب؛ بل تسبب أيضًا بإزعاج بيرك؛ فتعطي التأملات رد روحٍ هائجة. لقد حرك التاريخ بيرك نحو أزمة شخصية على نحو عميق، وتظهر الأزمة نفسها في كتابته وتفكيره القلقين اللامعين.

ثمة كلمات أخرى في صفحة بيرك الأولى قد نتعثر بها، لأننا ببساطةٍ قد نوظفها توظيفًا مختلفًا؛ فبالنسبة إلى بيرك، تعني كلمة **late**)) (الأخير) **recent** (الحديثة)¡(**material**)æ (المادية) تعني **consequential** تابعة أو **significant** مهمة. إن الاستخدام الذكي للمعجم بإمكانه وحده أن يرشدنا إلى هذه المعاني.

إن كنا حقًّا نريد أن نصل إلى فحوى ما يقوله بيرك، فقد نحتاج إلى أن نستشير المعجم ثلاث مرات أو أربعًا في هذه الصفحة الأولى وحدها.

يناقش الحكيم الفيكتوري جون راسكين في السمسم و السوسن **Sesame and Lilie** - كتابه الجدلي الحاد عن التعليم- في أن المعجم أداة جوهرية من أجل كل

قارئ جادٍّ طموحٍ. حتى إن راسكين أصر على أن القارئ المخلص بحق عليه أن يقتني معجمًا لاتينيًّا وإغريقيًّا بالإضافة إلى معجم إنكليزي. كتب راسكين، حتى إن

كنت لا تعلم أي شيءٍ عن اللاتينية أو الإغريقية، ما زال بإمكانك أن تستفيد من المعاجم بتلك اللغات، التي تسمح لك بتتبع الكلمات الأساسية التي عبرت إلى الإنكليزية. خذ في الحسبان كلمات مثل **philosophy** [فلسفة] (مشتقة من الإغريقية **philos** صديق أو محب، و**Sophia** الحكمة)¡**ethicsæ** [أخلاق] (من

الإغريقية **sohte**¡ أي الطبع أو الخُلق)¡**vanityæ** [غرور] (من اللاتينية **sunav** أي الفارغ).

كان راسكين محقًّا؛ فمن المفيد اقتناء معاجم لاتينية وإغريقية، بل دراسة بعض اللاتينية أو الإغريقية؛ إن فعلت ذلك، فستعرف قدرًا هائلًا من المعاني الدفينة في الكلمات الإنكليزية. لكن إن لم تقطع الطريق كلها بهذه النصيحة، فعلى الأقل حاول أن تروض نفسك وتعودها على وجود هذه اللغات في الإنكليزية عن طريق التنبه لأصل الكلمات. يوجد في **The American Heritage Dictionary** (معجم التراث الأمريكي) ملحقٌ مثيرٌ لأصل الكلمات وتاريخها، يعدد فيه الجذور

الإغريقية واللاتينية والجرمانية للعديد من الكلمات الإنكليزية.

وكمثال عن فطنة راسكين اللغوية، انظر إلى ميله لاستخدام أصل الكلمات أداةً للمعاني. ففي السمسم والسوسن **seiliL dna emaseS**¡ يكتب راسكين عن

أعظم مرثاة شعرية في اللغة الإنكليزية، وهي **Lycidas** لجون ميلتون. تكرم القصيدة زميلًا لميلتون توفي حديثًا، وهو إدوارد كينغ، لكنها تتناول أيضًا مهنة الشاعر

نفسه، والقوى الدنيوية الشرسة التي تهدد مهنته تلك بالانقراض.

من المحتمل أن أكثر التهديدات المضادة للشعر والإنسانية التي يتنافس معها ميلتون في **Lycidas** هي الكنيسة الإنكليزية، التي يراها مرتعًا للاحتيال والفساد.

يقاطع ميلتون الخيال اللطيف الرعوي للقصيدة الذي يصور من خلاله نفسه وإدوارد كينغ رعاةَ غنم، ليستنكر بمصطلحات تنبؤية عالية أصحاب المقام السيئين في الكنيسة، فيقول:

أفواه عمياء! تلك التي بشق الأنفس تعرف كيف تحمل

أسقفًا، أو قد تعلمت غير ذلك، وأقل

ذلك أنها تنتمي إلى فن الراعي المخلص!

ما الذي يهمهم؟ ماذا يحتاجون؟ إنهم معفيون؛

وعندما يستمعون، فإن أغانيهم الهزيلة المبهرجة

تصر على مزمارهم الأجش المصنوع من القش التعيس؛

تنظر الخرفان الجياع عاليًا، ولم يطعمها أحد...

يمكننا سماع الغضب المستشيط نافد الصبر في لغة ميلتون، وأسئلته المتقطعة الرافضة ببرود (ما الذي يهمهم؟ ماذا يحتاجون؟). نستمع إلى صوت خدش الأظافر

الخشن (تصر على مزمارهم الأجش المصنوع من القش التعيس)° (ونبحث عن كلمة (scrannel) في معجمنا). ضعيفة، مكتنزة، وعفنة من الداخل، هذه الذئاب الكنائسية في زي الراعي لا تعرف شيئًا عن (فن الراعي المخلص)؛ فهم يتركون قطيعهم الجائع يعاني حتى الموت جوعًا. سلطات الكنيسة رعاة سيئون، وهم بـ (أغانيهم الهزيلة والمبهرجة)، شعراء سيئون كذلك.

ولكنّ الكلمتين الافتتاحيتين من المقطع في Lycidas هما اللتان تمثلان مشكلة للقارئ، وهما الكلمتان اللتان يركز عليهما راسكين: (أفواه عمياء). ((أسقف) يعني (الشخص الذي يرى)) يكتب راسكين، ((قس) يعني (الشخص الذي يطعم))؛ وهكذا فإن أكثر صفة غير أسقفية يمكن أن يحظى بها شخص هو أن يكون أعمى. «أكثر طبعٍ غير قسيسي هو، بدلًا من الإطعام، أن يريد الأكلَ؛ أي أن يكون فمًا». وبالاعتماد على لغتيه اللاتينية والإغريقية، يكتشف راسكين منطق عبارة ميلتون الصغيرة البارزة. فالكلمة الإغريقية sopoksipe؛ أي حارس أو مراقب، الذي أصبح لاحقًا فقط مسؤولًا كنسيًّا، تقف خلف أسقف؛ واللاتينية rotsap؛ تعني الراعي (مشتقة من الفعل erecsap؛ أن يرعى الماشية) تقف خلف كلمتنا الإنكليزية أسقف. يُظهر ميلتون أن الحقيقة المتعلقة بأصل الكلمات وتاريخها تنسف أكاذيب الكنيسة. فالخراف تنظر إلى الأعلى، ولكن الأسقف لا يستطيع رؤيتها؛ أي إن القس يتجاهل التزاماته بتغذية قطيعه.

يقدم راسكين، في قراءته لميلتون مثالًا ملهمًا للأماكن التي يمكن أن يأخذك إليها المعجم. استخدم معجمك، لا من أجل الكلمات التي لا تعرف معناها فحسب،

ولكن للكلمات التي تثير اهتمامك. اعتمد على **OED** وأ**American Heritage Dictionary** طريقةً للسعي وراء الأسئلة. فكلما كان سؤالك أفضل، وكان

اهتمامك بالكلمة أثرى؛ فسيخدمك المعجم أفضل.

القاعدة الثامنة: تتبع الكلمات الأساسية

تنبعُ هذه القاعدة من اهتمامي باللافتات الإرشادية الأساسية في القاعدة السادسة، ونصيحتي باستخدام المعجم في القاعدة السابعة. إن الكلمات الأساسية هي الخيط الحيوي الذي يسمح لك بتتبع مناقشة الكتاب؛ لتتبع دراما المعنى التي تكشف عن نفسها في مراحل، من الصفحة الأولى وحتى الأخيرة.

كما هي الحال مع كل القواعد؛ الصبر مطلوب مع الكلمات الأساسية؛ إذ ستسمح لك القراءة المتأنية، البطيئة، الصبورة، برؤية أفق الكتاب ككل. فعندما تفتح كتابًا، إن كنت قارئًا صبورًا، فستكون مستعدًّا لإيجاد الكلمات التي تظهر جليةً، تلك التي تأسر المخيلة بتغيير مفاجئ وسريع للمعنى. الصبر مطلوب في رحلتك لتتبع ذروات كتاب ما؛ للبحث عن كلمات ذات مغزى، ولرؤية الطريقة التي يضع بها الكاتب هذه الكلمات في وسط أفق الكتاب.

تغير بعض الكتب المشهورة مثل الأمير **The Prince** لميكافيللي، تعريف المصطلحات الأساسية برشاقة كلما تَقَدَّمَت، إن مثل هذا الكاتب يفرض على القارئ

صعوبات شديدة، ولكنه يعطيه أيضًا حماسًا رائعًا؛ إذ يجعل ميكافيللي القراء ينبهون أنفسهم لصعوبة تعريف مصطلحات مثل القوة، والمجد، والثروة. نحن
مجبرون على القيام بدور فاعل، ومن خلال هذا الفعل نفهم أكثر مما لو كان ميكافيللي قد ثبت بقوة تعريفات صلبة لنا.

توفر لنا حوارات أفلاطون مثالًا مذهلًا آخر من التخطيط المتحكم الخلاب؛ إنه يصمم متاهة جذابة للقارئ، تكون فيها كلمات معينة العقباتِ التي ترغبنا وتمنعنا من الإكمال، وأيضًا الأهداف التي نسعى إليها. يجب على قارئ أفلاطون أن يبقى باستمرار في حالة إدراك للطريقة التي غير فيها سقراط وشركاؤه في الحديث معنى هذه الكلمات المفتاحية.

سوف أبحث في ميكافيللي وأفلاطون في الصفحات القليلة القادمة، لكن، لنعُدْ أولًا إلى بيرك للحظة في سبيل البحث في أحد مصطلحاته المفتاحية في تأملات في الثورة في فرنسا (التي اقتبست منها وناقشتها في القاعدة السابعة: استخدم المعجم): (الحرية العقلانية).

لا يكشف الكاتب عادةً عن معنى مصطلح مركزي مباشرة؛ إذ عليك أن تنتظر وتعمل من أجل فهم هذا المصطلح. نحن لا نعرف بعدُ ما الذي يعنيه بيرك في فقرته الثانية حين يخبر السيد الشاب الذي يكتب له، ويخبرنا أيضًا، بأنه «[يـ] أتمنى من كل قلبي(ـه) أن تحيا فرنسا بروحِ من الحرية العقلانية». يشدد بيرك في عبارة (الحرية العقلانية)، بوضوحِ على (العقلانية)، فما الفرق بين الحرية العقلانية واللاعقلانية؟ ما نوع الحرية التي يقدرها بيرك؟ وأي نوع يحتقر؟ ولماذا؟ سوف

يفيض بيرك في سياق الصفحات الـ300 بالتفسيرات. ولا نستطيع في الوقت الحالي إلا أن نتوقف قليلًا، آخذين ملاحظة حذرة عن عبارة الكاتب، ومنتظرين لمشاهدة

الطريقة التي سوف تتطور بها الفكرة المركزية، ألا وهي الحرية العقلانية. وبصورةٍ مماثلة سوف نعلم مع الوقت ما هما (البدن الدائم)æ(العضو الفاعل) اللذان يعتقد بيرك بأن الثورة بحاجة إليهما؛ وهذه هي الأدوات التشريعية التي يجدها معدومة في دولة فرنسا الجديدة المتهللة العنيفة. سيلاحظ القارئ المتأني لبيرك بدايةَ هذين النقاشين، عن الحرية العقلانية وعن المؤسسات السياسية التي يحب على الثورة أن توظفها في مكانها الصحيح، وسينتظر أجوبة المؤلف. لا نستطيع أن

نتوقع أن تأتي الأجوبة فورًا، وفي الواقع، قد تتغير الأجوبة مع سياق العمل.

في هذا السياق، تعد القراءة المتأنية ضروريةً على نحو خاص، لأن أسلوب بيرك لن يكون واضحًا إلا إذا غصنا بعمقٍ في التأملات، واختبرنا أحاسيس جدال بيرك السابقة، العنيدة والدمشة في آنٍ واحد. يعتمد بيرك، الذي كان خطيبًا واثقًا بصورةٍ مدهشة، على حيل فن المتكلم الحذقة ليشرح موقفه المناهض للمتعصبين الفرنسيين. وعندما يكشف أخيرًا عن مفهوم الحرية العقلانية لديه، سنكون جاهزين له، لأننا قد هيأنا أنفسنا من خلال تتبع تغيرات كتابه وتقلباته.

وينظِّم ميكافيللي، مثل بيرك، نصه حول الكلمات الأساسية. إحدى كلمات ميكافيللي الأساسية في الأمير هي (virtù) التي تصعب ترجمتها، وهي ليست الكلمة

الإنكليزية (virtue) التي تعني الفضيلة، بإشارتها إلى لطف الرجال مدعي التهذيب، بل هي شيءٌ قريبٌ إلى الشجاعة أو الجرأة القوية.æ(fortuna) كلمة مركزية

أخرى تعني الثروة. تتصادم هاتان الكلمتان معًا في الوقت الذي يرسم فيه الكتاب مساره، جاعلًا الجدالات غير تقليدية بصورةٍ جريئة، فاضحةً بذلك ميكافيللي؛ فقد كان يُعتقد بأنه أحد الشياطين بسبب موافقته على النُّهُج العنيفة المخادعة، التي أكد أنها ضرورية للرجل الذي يسعى ليحقق النفوذ ويحصل عليه.

تظهر كلمة الثروة في بداية الصفحة الأولى من الأمير، في رسالته الإهدائية إلى لورينزو دي ميديسي Lorenzo de' Medici (كان الكتاب في بادئ الأمر مُهدىً إلى

شخص آخر من عائلة ميديسي، يدعى غيليانو؛ وبعد موته قرر ميكافيللي أن يوجه نصائحه حول حكم الدولة إلى لورينزو). كان ميكافيللي قد عمل تحت إمرة جمهورية فلورنسا، لكنه خسر عمله عندما سقطت الجمهورية وعادت عائلة ميديسي لحكم المدينة في عام 1512ã. وفي العام التالي 1513م، عذبت عائلة ميديسي ميكافيللي عندما وقع في شبهة المكيدة ضدهم. في ذاك العام نفسه، نُفي إلى الريف، وهكذا كتب ميكافيللي الأمير هديةً لمعذبيه. يُعدُّ هذا الكتاب محاولته العازمة

لإثبات فائدته لعائلة ميديسي، وذلك من أجل العودة إلى اللعبة السياسية.

ينهي ميكافيللي رسالته الإهدائية، في الصفحة الأولى من الكتاب، بوصف شخصيٍ: فهو امرؤٌ «قد عانى من خباثة الثروة المرَّة المتكدسة». الثروة هنا كما يدركها لورينزو، هي تلطيف لكفاءة مضطهدي عائلة مديسي القاسية لدى ميكافيللي. وكلمة الثروة التي تعني بصورة مختلفة وأوسع منعطف الأحداث غير المتوقع،

ستصبح مع تقدم سياق كتاب ميكافيللي أكثر عاملٍ جدي في سيرة الأمير المهنية. (الأمير الذي يصفه ميكافيللي ليس شخصًا معينًا، بل مزيج من حكام متنوعين من الماضي والحاضر).

في الفصل قبل الأخير من الأمير، يقدم ميكافيللي وصفين متناقضين تناقضًا مباشرًا لقوة الثروة. وفي بداية الفصل تقريبًا، وفي صورة دلالية، يُشَبِّه الثروة بـ

إحدى تلك الأمطار الموسمية التي حين تفيض، تغمر السهول، وتقتلع الأشجار، وتهدم المباني، وتجرف التربة من هنا وترسبها هناك؛ الكل يهرب من أمامها... لكن هذا لا يعني أن الرجال لا يستطيعون اتخاذ إجراءات مضادة حين يكون الجو لا يزال جيدًا، مقيمين الخنادق والسدود، ففي حال ارتفاع المياه مجددًا، إما أن تُحمل في قناةٍ أو تُحبس حيث لا يمكنها أن تشكل أي خطر

(ترجمة روبرت م. آدمز).

في هذا النص، يلمح ميكافيللي إلى أنه بإمكانك الاستعداد للتصدي لقوة هجوم إعصار الثروةِ بأسوأ أحوالها. وإذا كنت أميرًا، فأنت بحاجةٍ إلى أن تستعد بثباتٍ فولاذي، فيجب عليك أن تسد مجرى الثروة القوي وتؤمن حمايتك.

لكن في الصفحة التالية ينهي ميكافيللي بقوله إن الثروة ستهزم دائمًا استعداداتٍ كهذه؛ فغاية الثروة بحد ذاتها هي أن تبتلينا بتغييرات غير مسبوقة. لا نستطيع الجزم بما سيحدث لاحقًا، وبهذا نحن في خطر دائمٍ من التعرض للسحق مهما فعلنا. «لا يستطيع رجلٌ، مهما كان حذرًا، أن يتأقلم مع تغييرات جذرية كهذه»؛ يكتب ميكافيللي: «ليس لأننا لا نستطيع أن نقاوم نزعة الطبيعة فحسب، بل أيضًا لأنه عندما يزدهر المرء دائمًا من خلال اتباع مجرىً معين، فإنه ليس بالإمكان إقناعه بتركه». ينهي ميكافيللي فصله بتغيير في السياق من نفسه؛ بعد الاعتراف بأن الثروة تهزم الشجاع، يغير رأيه، وفي رؤيةٍ لافتةٍ، يؤيد تحريك الثروة بخشونة.

فيكتب: «لكني أشعر:

أنه من الأفضل للمرء أن يكون متهورًا على أن يكون جبانًا، لأن الثروة امرأة، وعلى الرجل الذي يريد أن يستحوذ عليها أن يضربها ويرهبها. نرى أنها تخضع للرجال من هذا النوعِ أكثر من أولئك الذين يأتون ببرود نحوها. وكالمرأة أيضًا، تحب دائمًا الأصدقاء اليافعين، لأنهم أقل خوفًا، وأكثر همجية، ويتسلمون زمام أمورها بطيشٍ أكثر».

(ترجمة روبرت م. آدمز)

بإمكان الرجل القوي، رجل الـ ¡ùtriv أن يفوز من خلال ضرب الثروة بعنف، وهذا ما يلمح إليه ميكافيللي في تشبيهه المبغض للنساء بصورة فاضحة. لكنه قد عرض لنا التوَّةَ أن الثروة مراوِغةٌ ولا يمكن توقعها، وهي أبعد بكثير من أن يتم إرهابها حتى تخضع بهذه الطريقة. يناقض ميكافيللي نفسه، لكي يستطيع أن يؤدي لعبةً محكمةً يأخذ فيها دورًا مزدوجًا؛ المشكك الضجر الذي يعرف أنه عندما تهيج الثروة يسقط الرجال، والمتحمس للنفوذ الذي يوصي بأكثر التكتيكات همجيةً ودهاءً لأنها تملك أفضل فرصة للفوز. الثروة أهي امرأة، أم هي نهر عنيف مندفع، بالإمكان السيطرة عليهما كليهما؟ أم هي قوةٌ لا مفر منها حتى إنه ليس بالإمكان تصورها حتى في صورة مجازية؟ الثروة هي آلهة ميكافيللي بقدر ما تعد virtù كذلك؛ إنه يستخدم هذه المصطلحات ببراعة تحيلها إلى تغيير معناها في كل لحظة. تُكبِّر التغييرات معنى كلٍّ من الثروة و virtù. ويسمح طيف المعاني الذي يخلقه ميكافيللي له بتسلُّم زمام موضوعه العدواني المعقد، طرق القوة وطرق

قنص الفرص في الحياة السياسية.

وكتاب أفلاطون الجمهورية **Republic** ككتاب ميكافيللي الأمير، كتابٌ عن الخيال المثالي للعَظَمَة. ففي كل من هذين النصين، يعزو المؤلف غرض مديحه إلى نصرٍ

يبرره من خلال اللجوء إلى مصطلحات أساسية معينة: فعلى الأمير أن يعرض النصر المثالي لـ **virtù** على الثروة، وعلى الجمهورية الحقيقية أن تكون منصفةً على نحو مثالي. لكن هذه المصطلحات الأساسية- **virtù** والثروة عند ميكافيللي، والعدالة عند أفلاطون- تثبت أنها مراوغة؛ ففي الكتاب المضطرب الأول من الجمهورية، المكتظ بالجدال والأحداث، يجلب أفلاطون إلى ساحة النزاع عدة معانٍ مختلفة لكلمة العدالة. أفيعني كونك عادلًا أن تتبع ما يمليه عليك العرف، بالتفوه بالكلمات المألوفة لهيئات السلطة؟ أم يعني، عوضًا عن ذلك، أن تكتشف بنفسك ما التصرف العادل؟ إنه من العدل لكل شخصٍ أن يكون لديه ما يستحق؛ لكن من يعلم ما الذي يستحقه الناس؟ (ربما يستحق بعض الناس أن يحل الظلم عليهم). إن تعريفات العدالة المتعددة والمتضاربة عند أفلاطون**äÃ**

تكون ورعًا في شؤون العُرف، وأن تكون منصفًا فتمنح الناس ما يحق لهم، وما هو جيدٌ لهم- ما تزال موجودةً كلها إلى

يومنا هذا.

يحاول سقراط وصديقاه اليافعان قلاكون وأدمينتوس أن يبحثوا في هذه التعقيدات في الكتاب الأول من الجمهورية، لكن يبدو أنهم لا يصلون إلى نتيجة. وعند

الوصول إلى ذروة الإحباط، يقفز السفسطائي ثراسيماخوس كالذئاب إلى الشجار التحادثي ويدفع بفكرةٍ صادمة: ما يدعى عدالة هو فقط مصلحة الأقوى؛ فالناس الأقوياء، الممسكون بزمام الأمور، يتسببون بالجور، بصورةٍ شاملة ومن دون ندم؛ لكنهم ينجحون لأنهم خبراء في التظاهر بأنهم عادلون، ونحن أغبياء ساذجون إن وقعنا في شرك تلك الخدعة، هذا ما يصدح به ثراسيماخوس. ويقول، علاوةً على ذلك، إنه يجب أن نهدف إلى أن نصبح أقوياء بأنفسنا، في خداع الآخرين ليظنوا بأننا عادلون، كي نستطيع خداعهم بمظهرنا الكاذب. هذا هو إعلان ثراسيماخوس: من الأفضل أن نظهر بمظهر العادلين على أن نكون عادلين حقًّا، ما

ãÇ̈

أن كوننا عادلين يعني فقط أن نصبح ضحية الناس الجائرين؛ أولئك

ذوي النفوذ.

يرمي تأويلُ ثراسيماخوس التوَّاق للنفوذِ إلى العدالةِ بصفة شيء تحادثي، بأعمال الجمهورية عُرض الحائط. يظهر سقراط مرتبكًا بصورة ملحوظة، ويبدأ بهجومٍ مضاد. ففي نهاية الكتاب الأول من الجمهورية، يباشر سقراط تسلق هضبة عالية، ويجادل أنه من الخير لك أن تكون عادلًا، حتى إن عاقبك العالم من أجل ذلك؛ بتعذيبك أو قتلك، فلقد أصبح سقراط مستبدًّا صارمًا بخصوص مسألة العدالة، لكن على الرغم من جهوده، ما زلنا نجهل ما العدالة في نهاية الكتاب الأول، ولا نعرف ذلك حتى في نهاية الجمهورية، على الأقل ليس بصورة مؤكدة. لا يهدف أفلاطون في كتابه الجمهورية للإتيان بتعريف راسخ للعدالة، بل لإظهار

السبب في أننا ما نزال غير قادرين، على الرغم من سعينا الحثيث حول هذا المفهوم العزيز، على إيجاد طريقة مقنعة لتعريفها في تعريف واحد يجمع عليه الكل.

فالأمر الوحيد الذي نتفق عليه جميعًا هو أننا نريد العثور على ذلك التعريف.

ثمة إحباط في مصارعة أفلاطون وكلمة العدالة، لكن ثمة أيضًا مكافأة رفيعة للقارئ. تابع ما يفعله أفلاطون وستبدأ تدريجيًّا برؤية العالم بنظرة جديدة؛ إذ إن إدراكك لمصطلحات أفلاطون الأساسية الأخرى-كالحقيقة والجمال وإيروس [إله الحب عند اليونانيين]- سيكون الإلمام به صعبًا-على غرار العدالة-في جملة واحدة. عوضًا عن ذلك، فإن طريقة أفلاطون مع تلك الكلمات سوف تتمدد لتصلك، ملونةً أفكارك كلما تأملته من كثب أكثر.

والأهم من أي شيء آخر أنه عليك أن تتحلى بالصبر في مواجهتك لكُتَّاب أمثال أفلاطون أو ميكافيللي أو بيرك، ممن يعتمدون على مصطلحات محيرة، لكن تَرِدُ مرارًا؛ عليك أن تتابع الكلمات المفتاحية التي يستعملها هؤلاء الكتاب، وأن تراقب مظاهرها المتبدلة؛ فتُكافأ بإحساس متجدد بالحيوية لما يمكن لهذه الكلمات المهمة أن تفعل، وكيف يستخدمها الكُتَّاب في إنجاز أعمالهم الأكثر أهمية، الأمر الذي يفتح عيون القارئ على منظورات جديدة.

القاعدة التاسعة: ابحث عن فكرة الكاتب الأساسية

اضغط على نفسك لتكتشف السؤال الأساسي الذي يبث الحياة في صورة المؤلف، وربما يكون ذلك أكثر القواعد تحديًا؛ فعادة ما يتطلب ذلك إلمامًا واسعًا بعمل

المؤلف. ولن تبلغ ذلك على الفور، لكنك، مع مرور الوقت، ستقترب أكثر فأكثر من صميم مشروع المؤلف والفكرة الأساسية الكامنة خلفه.

تخيل أن شخصًا ما يسألك: «عمَّ يدور الكتاب الذي تقرؤه؟»، ثم حاول أن تجد أعمق إجابة وأكثرها إنصافًا لهذا السؤال. سوف تحتاج إلى التفكير في الإمكانات التي تكمن خلف كلمة (عمَّ). فلا تدور حكايات كانتيربري **Canterbury Tales** لتشوسر **Chaucer** حول مجموعة من الحُجاج في طريقهم إلى مقام القديس

توماس أ بيكيت، إلا إذا اعتُمد المعنى الأكثر سطحية، وإنما تدور حول الطريقة التي يمكن أن يتعايش بها تقييمٌ متعاطفٌ مع الشخصيات، مع وعي ساخر

بأخطائهم البشرية، ومن ثم يُعلِّق التعاطف والتهكم كل منهما على الآخر. يتصل التعاطف براوي تشوسر الرحيم الذي تناول الحاج، أما التهكم فيُنسب إلى المؤلف الذي يستقي من خبرة الراوي مبينًا بهدوء قصر نظر الراوي التشوسيري.

عادة ما توجد عدة أفكار رئيسة لدى المؤلف، وعندما تحاول تحديد الفكرة الرئيسة، فأنت لا تبحث عن إجابة واحدة صحيحة، بل عن الإجابة التي تحمل الحقيقة

الأكثر أهمية التي يمكنك التوصل إليها حول العمل وكاتبه. فقد ترى عمل شكسبير على أنه تهجم حاذق على القيم الحربية البطولية، أو قصة طويلة حول رجال يتمردون على تبعيتهم للنساء إلى أن يُفضي التمرد إلى المصالحة، كما هو الحال في رومانسيات شكسبير الأخيرة. يفصل النقاد بين: القراءة الأولى التي أيدها مارك

إدمندسن، والثانية التي أيدها س. á. باربر وريتشارد ويلر، من دون . äaeï. أن تلغي أي منها الأخرى.

يلفت أحد أعظم مفكرينا؛ أفلاطون، الانتباه إلى الفكرة الرئيسة في المأساة [التراجيديا] الإغريقية، وهي صورة تُظهرُ نحوها أقصى درجات الشك. ويتساءل أفلاطون

عن الدافع وراء المأساة: ما هدفها؟ ولماذا تبعث على السرور؟ وما وجهة نظر العالم التي تقنعنا بها؟ قد تكون هذه طريقة غريبة للتفكير في الفن-أي كونها وسيلةً لإقناعنا بأن إحدى الصور الخاصة في العالم هي الصورة الصحيحة-لكنها طريقة أفلاطون.

وفقًا لأفلاطون، تعد المأساة الفن الديمقراطي بامتياز؛ لأنها تؤيد الفكرة الأكثر شمولية؛ وهي أن الحياة الأشد قوة هي الحياة الفُضلى. يرى ستيفن سالكيفر في هذه الجملة المأخوذة من كتاب القوانين Laws: «أن تحدث كل الأمور امتثالًا لأوامر روح المرء»، المفتاح لفكرة أفلاطون عن كيفية عمل المأساة. ومن المفارقة äÃ

تضحية البطل في المأساة تلبي هذا الخيال الجامح للقوة الشخصية. وحتى عندما يُهزم البطل، فإن قدَرَه يزيد من شعورنا بالسيادة الفاعلة كلما قرأنا مأساةً أو شاهدناها على خشبة المسرح. فنحن نريد من كلايتيمنسترا أن تذبح زوجها أغاممنن مسيلة دمه كما المطر، ونريد من أوديب أن يسمل عينيه وهو يصرخ نحو

السماوات بوجه يفيض بالدماء المتخثرة؛ لأننا ببسطنا السيطرة على هذه المشاهد القاسية، نحظى بالرضا.

يشير أفلاطون إلى أن هوميروس والشعراء التراجيديين الآخرين ديماغوجيون؛ إذ يُعلِّمون أن أعظم المنافع تكمن في عيش المرء على هواه، وأن القوة والسيادة تقف خلف السعادة. فتحاكي بهجةُ سحق خصمك لفظيًّا في مناظرة سفسطائية، قتلَه في معركة، وهو ما يشكل ذروة انتصار المنتصر التي يبتهج لها أبطال ملحمة هوميروس. عندما نشاهد مأساة أو نقرؤها، نختبر قناعة انتقامية، سواء أكان البطل محطَّمًا (مثل حال أوديب عند سوفوكليس) أو منتصرًا (كما هو شأن أوريستيز في مسرحية الأوريستيا Oresteia لإسخيلوس). تمجد مسرحية إلكترا Electra لسوفوكليس انتقام البطلة من أمها الشريرة كلايتيمنسترا، وتغذي بذلك أرواح الجمهور التواقة للانتقام. وهذا هو فحوى المأساة المتمثل بالصدمة العاطفية المقنعة التي يرى أفلاطون أنها مرفوضة تمامًا وشديدة الخطورة.

ويبدو أن سوفوكليس نفسه يسلِّم بوجهة نظر أفلاطون الناقدة، على الأقل في مسرحية إلكترا. فتغالي جوقة سوفوكليس بالثناء على انتصار إلكترا مظهرة إياه على أنه فعل حكيم بدلًا من أن يكون مجرد ثأر متأجج من عدو. يكشف سوفوكليس عن فجوة بين كيفية تبريرنا للتطهير المأساوي وبين كيفية اختبارنا له؛ فهو يلمح ضمنيًّا إلى وجود بَون شاسع بين التطهير الشديد للمأساة بصورة محطِّمة، وتبرير وجود ذلك التطهير الذي تطالب به المأساة؛ فيمنح التبرير، الذي يحل ثانيًا،

عذرًا أقل من معقول لانغماس جمهور المأساة بشعور القوة التطهيري الذي يحل أولًا. عندما تهلل إلكترا لموت والدتها (في حين ينفذ أخوها أوريستيس الضربات الدموية)، فهي لا تتمتع بالحكمة، وإنما بالاستهزاء والنشوة، ويملؤها رضا شبه إلهي ينشأ عن قلب الأحوال رأسًا على عقب، فتمحق مضطهدتها كلايتيمنسترا.

ويظهر هذا الصدع أيضًا بين الشعور والتفسير في مسرحية سوفوكليس الملك أوديب **Oedipus the King**. نحن نستمتع بمشهد معاناة أوديب، ليس لأننا نجده على خطأ، بل لأننا نستجيب عاطفيًّا لضعفه. فضعف أوديب القائم على حقيقة أنه سُحق على يد قدر بصورة عصية على التفسير هو ما يغذي أرواحنا. لا يمكن لهذا الشعور أن يُفسَّر بكونه

سببَ عقاب أوديب على أيدي الآلهة؛ فليس ثمة سبب من هذا القبيل. يدرك سوفوكليس الصدع بين الاستجابة العاطفية والتفسير؛ وهو ما يشكل الفكرة الأساسية في مسرحيتي أوديب وإلكترا.

يتمثل الاختلاف بين عاطفة المسيح، التي تظهر بصفة قصة أدبية، وبين مشاعر البطل المأساوي الإغريقي، في أنه ليس ثمة فصل بين العاطفة والحكم في القصة المسيحية كما تظهر في القصة المأساوية. إن المشاعر التي تعترينا عندما نقرأ عن عذابات المسيح يقصد منها أن تتزامن مع اكتشافنا لأهميته الطاغية. يقول لوقا عن المسيح في حدث حديقة الجسمانية حيث وشى به تلميذه يهوذا الاسخريوطي حيث قُبض عليه هناك الذي يُنذر بالصلب: «كان يمعن في الصلاة وهو يقاسي

الضيق، وكان العرق أشبه ما يكون بقطرات عظيمة من الدم المنهمر على الأرض» (إنجيل لوقا 22. 43-44 نسخة الملك جيمس Luke 22.43– 44؛ King James Version). تمثلت استجابة المسيح لمأساته الوشيكة بالصلاة؛ بمخاطبة الرب. ويلمح النص إلى وجوب استجابتنا للوعة البطل. علينا أن نكتشف الأهمية الحقيقية

الممنوحة إلهيًّا للقصة؛ إذ تعزز عاطفة المسيح من تلك الأهمية، فليس ثمة فجوة بين العاطفة والتفسير كما هو الحال لدى سوفوكليس. يشكل هذا الترابط بين الحدث الكارثي والمعنى المنطوي على الشمولية، الفكرة الأساسية للأناجيل المسيحية.

تختلف الفكرة الأساسية للإلياذة Iliad لكاتبها هوميروس تمامًا عن فكرة الأناجيل أو عن فكرة سوفوكليس؛ إذ يشير هوميروس إلى أن فن القصيدة هو ذاته ضروري لتبديل القدر الطبيعي المجرد للبشر؛ فنحن ننهي حياتنا حتميًّا أجسادًا ميتةً؛ بيد أننا نحظى بفرصة لنتبوأ المجد، فرصة لا يمكن إلا لمقدرة هوميروس الفنية أن تمنحنا إياها. ومع ذلك-يضيف هوميروس-لا يمكن للفن إنكار الحقيقة المفترسة للموت؛ فشِعره يدرك أن الطبيعة، بقوتها الغاشمة، تتفوق على الفن. تتوعد الطبيعة المعترك الهوميروسي، وتظهر أهميتها المهلكة جلية؛ فنراها على الصفحة الأولى من الإلياذة عندما يصف هوميروس أجساد محاربيه الموتى بسخرية فظة: «على أنها غنائم للكلاب والطيور»، فكلمة (غنائم) (هيلوريا helôria باليونانية) تمثل مزحة قاسية هنا؛ إذ تمثل الغنائم في الإلياذة بصورة متميزة درع بطل

ميت مجردًا من جسده على يد عدوه المنتصر، فدرِع المحارب الميت يضفي شرفًا على المنتصر، وتذكرنا الصفحة الأولى من الإلياذة أنه لا يمكن للعُقاب أن يأكل البرونز، وتنطلق الكلاب والطيور مندفعة نحو الجسد الميت تتوق لالتهامه، غير عابئة برمز ثقافي كالدرِع اللامع للمهزوم المحمول على الأكف الذي حظي بتكريم من أنداد الجندي المنتصرين. إن كنت واحدًا من رجال هوميروس، سواء أكنت يونانيًّا أم طرواديًّا، فإن حرفتك ستقتضي القتال في المعركة ببسالة لتحصد الشهرة من شجاعتك، حتى إن كنت ستلاقي حتفك شابًّا، وتمحقك الطبيعة وتحيلك إلى جثة عفنة مثل أي جثة عفنة أخرى. هذا هو سبب حاجة هوميروس، أستاذ الشهرة البطولية، إلى تحويل الموت إلى فن شعري. ومع ذلك فإن هوميروس كان يعرف طيلة الوقت، ويخبرنا ببراعة، أن الموت لا يمت بأي صلة إلى الفن؛ عند تسمية الأمور بأسمائها (التي تكون نهائية بالطبع)، فالموت هو الغالب دائمًا.

تقوم ملحمة الإلياذة لهوميروس على المفارقة التي تمثل طريقة الشاعر في المعرفة وفي إخبارنا عن الهوة التي لا يمكن ردمها بين الموت والفن. ومن أمثلة ذلك موت سيبريونز سائق عربة هيكتور على يد بيتروكلس رفيق أخيل المحارب المدمر؛ فعندما يموت بيتروكلس يرثيه أخيل رثاء عظيمًا، ناقمًا على الحياة ومثيرًا للشفقة مستعرضًا كبراءه قبل مقتله، يقف بيتروكلس في ساحة المعركة موجهًا أخيل المتردد، ويبدي شيئًا من نمط البطش الأخيلي منقطع النظير، والميل شبه الإلهي للنصر المتأجج بالحقد. يضرب بيتروكلس سيبريونز بصخرة حادة الحواف مهشِّمًا جمجمته ومقتلعًا مقلتيه. ينقل هوميروس حالة سيبريونز قائلًا: «يهوي إلى خلف

العربة كأنه غواص». فيسخر منه بيتروكلس قائلًا:

«يا لها من قفزة قام بها الرجل! غطسة جيدة!

فكر بالمحار الذي بوسعه أن يأتي به

لو أنه كان في البحر قافزًا من زورق

في جميع أحوال الطقس فكأنما، لو حكمنا عليه بهذه الغطسة

ألقي بنفسه من عربته فوق السهل».

(ترجمة ستانلي لومباردو)

لم يكن هذا الكلام الفظ بالكافي؛ ففي اللحظة التالية يندفع بيتروكلس كأسد جريح مهتاج نحو جثة سيبريونز، كما يخبرنا هوميروس.

تعد سخرية بيتروكلس في حديثه المقتضب جذلة، إذ يعلن من فوق جثة سيبريونز، أن سيبريونز لو كان بمعزل عن الحرب لكان صائدًا ماهرًا للمحار، وهي مهنة متواضعة ومسالمة تتطلب مهارة فائقة فقط. يخبر بيتروكلس سائق العربة، الذي ذبحه بسرعة وعنف شديدين، أنه كان ماهرًا في موته.

وعندما يصف بيتروكلس الرشاقة المزعومة لسيبريونز في موته، يوصل دعابة سامية؛ إذ لم يكن سيبريونز ينوي أن يحظى بإعجاب قاتله بغطسة بارعة كغطسة البجعة، إذ إن غوصه جاء بمحض المصادفة، فالأداء الفني كان أبعد ما يكون عن عقل سيبريونز أمام الوجه المخيف للموت المحتوم على يد بيتروكلس. تُظهر معالجة هوميروس المتألقة لهذا المشهد موهبته الفذة في السخرية، مُشكِّلةً العلامة المميزة لأعظم شاعر ملحمي على الإطلاق. عندما يحارب بيتروكلس للحصول

على درعِ سيبريونز يصبح أسدًا يضاهي كل المفترسين في انعدام الرحمة، والشراسة، والضراوة؛ وهو بعيدٌ كل البعد عن السذاجة، وعلى النقيض تمامًا من صائد المحار. يظهر انتصار بيتروكلس على سيبريونز فكرة هوميروس الأساسية: بإمكان البراعة، عقيدة الشاعر، أن تقف موقفًا هشًّا وحسب أمام قوة الفناء. فالموت، الأسد الضاري، هو السيد الحقيقي الذي يتفوق على اللوحات الثمينة التي يأتي بها الفن. وثمة منعطف مأساوي آخر: بعد صفحة أو أكثر، عندما يُقارَن هيكتور بالأسد إثر دقه عنق المنتصر بيتروكلس في تلك اللحظة، ليستجلب فعل هيكتور عندئذ انتقام

أخيل القاسي.

دعونا نمضِ قدمًا نحو مثال حديث عن فكرة المؤلف الرئيسة. تدور كتابات و. **È.** ييتس **W. B. Yeats** حول القطبين الثنائيين للحب والبطولة، فيعمل ييتس في مهنته وفق فكرتين رئيستين تتسم كل منهما بالمفارقات رفيعة المستوى؛ تقوم الفكرة الأولى على أن مأساة الحب، كما يصفها ييتس، هي (العذرية الخالدة للروحِ)، فنحن نتوقع من الحب أن يغيرنا، لكننا نبقي تلك النفس نفسها التي كنا عليها عندما بدأنا؛ عديمي الخبرة وعذريين. كان ييتس بولائه المستمر مدى الحياة لماود غون-عندما قابلها في سن الثالثة والعشرين، وكتب قصيدة بدأت مشكلات حياتي **(the troubling of my life began)** - في نهاية المطاف فارغ

الفؤاد؛ لأنه هو وماود لم يفلحا في تجاوز المثالية التي ظلت عذرية. لم يتمكن ييتس من توظيف حبه لماود للارتقاء نحو حقائق أسمى بالطريقة التي وظف فيها دانتي حبه لبياتريس.

ترتبط ثانية الأفكار الرئيسة لدى ييتس بالأولى، فهي تتعلق بالبطل بدلًا من العاشق. يرى ييتس أنه يمكن للبطل أن يجسد الحقيقة من دون أن يعرفها، ويمثل هذا مفارقة صادمة على وجه الخصوص لييتس؛ لأنه يتوقُ بشدة إلى معرفةٍ شخصيةٍ لن تأتي أبدًا. عليك أن تقوم بدور ما، صمم قناعًا أو شخصية لنفسك، فثمة دائمًا هالة بطولية حول القناع الذي تستخدمه لتشارك في نزاع، فالقناع يكشف عنك من خلال الفعل. لكن، ولأنه ليس بوسعك أن تعرفَ - لكونك البطل ذاتي الإبداع في حياتك-الحقيقةَ النهائية لتلك الحياة-وإنما يمكنك تمثيل الدور فقط- تبقى عرضة لسخرية كل من الأمجاد والإحباطات. بالنسبة إلى ييتس دائمًا ما يكون أداء دور البطولة، بصورة سامية، مضللًا لذاته. وهذا هو حال الفعل الذي مهما بلغ من النبل تكون نهايته محتومةً بالخيبة، لكن لولا الخيبة من هذا القبيل، لكان لدينا تكرار محض للعاطفة المتمثلة بحلم وهمي متواصل، فالخيبة تطهرنا، ونحن بحاجة إلى هذا المَطْهَر الخاص. على العاطفة البشرية، أن تقوم بشيء آخر خلاف الشغف فحسب أو التعلق بنفسها، كما يصر ييتس؛ يجب علينا الصمود أمام صخور الواقع الصماء. ومع ذلك تبقى الواقعية شيئًا لا يمكننا فهمه تمامًا، فما زلنا نؤدي دورًا، ومن ثم ما زال الوهم يغشينا. تتمثل غاية ييتس بجعل الحلم صلبًا وضربًا من القناعة، بيد أن المفارقات التي يصطدم بها في

تصوره تعيدنا في نهاية الأمر إلى مجرد الحلم بالأشياء.

يعد ويليام بليك **William Blake** وهو ممن كان لهم أثر واسع في ييتس، كاتبًا آخر ممن يدور عملُه حول فكرة رئيسة. إذا كان لديك أطفال، فسوف يستهويك

أن تصدق أن بليك الذي لم يحظَ بأطفال، هو الكاتب الأساسي؛ وذلك ليس لتمتعه بحس دعابة طفولي، على الرغم من أنه يمكن له أن يكون ساذجًا بكبرياء في بعض الأحيان، بل لأنه يتمتع بسمة من الذكاء الحاد المتقد، وهو ما يمكن أن يجعله يبدو غير إنساني إلى حد ما، فغالبًا ما يبدي الحقدَ أكثر من إبدائه التعاطف، وعلى الرغم من ذلك فهو يخاطب إحساسنا بالطفولة وأثرها بقوة. كان القلق يساور بليك حيال رغبتنا الدائمة في الفصل بين البراءة والخبرة؛ فهو يفهم كيف لهذا الفصل أن يعذبنا، وانطلاقًا من هذه الحقيقة يدرك دلالة قصورها. لقد أُسِيء تفسير قصائد بليك التي تحمل عنوان أغاني البراءة والخبرة **Songs of Innocence and Experience** مرارًا؛ إذ افترض الناس أن القصائد تقدس الفصل بين حالتين: الطفل السعيد والراشدِ المتجهم المتشائم، إلا أن بليك يهاجم هذا الفصل بدلًا

من تأييده، فيقوم بذلك مستغلًا صيغة ساخرة في أغاني البراءة والخبرة، إذ يختلف الكاتب مع المتحدثين في القصائد، فينطق الوعي الواقع في الفخ بقصيدة بليك كشخصيات زُجت في سجون صنعتها بأنفسها. بعض السجناء أبرياء، وبعضهم الآخر عاش في كنف أرض الخبرة المتجهمة؛ إلا أن الجميع متحيزون؛ ولذا

يرفضهم بليك.

يوعز بليك إلينا بتجاوز ما يسميه الخيال المشطور؛ النظرة إلى الحياة التي دائمًا ما تفصل بين العالم البريء والنقي والمستضعف للطفل، وعالم الراشد المحبِط والمخيف والمذنب باستمرار. ولكن، ماذا إن كانت هذه الطريقة المقسمة في التفكير تشكل هي نفسها وسيلة لإبقائنا في قيود العبودية؟ وذلك بإخبارنا بما يَعُدُّهُ بليك

بهتانًا متحجرًا وشركًا؛ في حين أن الحرية والإبداع لا يمتَّان بصلة إلا إلى الطفولة التي يجب أن تخضع لمملكة الواقع الحزينة؛ وأن هذه المملكة، أي العالم الكئيب والناضج، تمثل وحدها الواقع الذي يمكن تخيله؟ يطرح بليك إبداعًا أسمى، وهو الذي يكمن خلف التمييز بين البراءة والخبرة. يريدنا أن نحرر أنفسنا، أن نكون غير مقيدين بتقسيمات الحدود القانونية التي نفرضها، من خلال نقص القدرة التخيلية، على حياتنا، ويحاول أن يبرهن أن إبداعًا من هذا القبيل من شأنه أن يحرر العالم، (لأن كل ما هو حي مقدس).

يركز بليك، على غرار ييتس وهوميروس، كل طاقاته في فكرة أو أفكار رئيسة؛ ألا وهي: مسألة الحياة أو الموت المتخيلين. عندما تعرف مؤلفًا معرفة جيدة، ستجتذبك بصورة متزايدة فكرته الرئيسة التي تمثل الشعلة المتوهجة التي تنير الحياة وتمنحها لكل شيء يكتب عنه المؤلف.

القاعدة العاشرة: كن نزّاعًا إلى الشك

يجب عليك أن تنزع إلى الشك عند إصدار أحكامك على شخصيات الكتاب. فكثيرًا ما تكون قد اتخذت قرارك سلفًا حول أي الشخصيات تعجبك وأيها لا، أي الشخصيات شريرة وأيها خيِّرة، قبل أن تتقدَّم كثيرًا في الكتاب. من شأن أحكام سهلة كهذه أن تثنيك عن القراءة بدرجة كافية من التعمق. ولأن كل كاتب جيد قد يثبط رغبتك في الحصول على المعاني البسيطة، فمن الأفضل لك أن تقاومها. في مسرحية الملك لير يبدو إدغار نبيلًا طاهرًا، في حين يكون أخوه إدموند وغدًا وعديم الرحمة، لكن إدغار يتحمل إحساسًا بالذنب يعاقبه لفشله في الكشف عن نفسه أمام والده غلوستر، وبالمقابل يتحسن حال إدموند عند نهاية المسرحية؛ وهو ما يفاجئه ويفاجئنا معًا. وتظهر اثنتان من بنات لير؛ وهما غونريل وريغن، على أنهما وحشان في الفصل الثاني من المسرحية، بيد أن شكوى غونريل من حراس لير الخشنين في الفصل الأول تبدو منطقيةً حقًّا. يمكن للير نفسه أن يبدو إما كضحية تقارب مكانة التقديس تقريبًا من جراء الاضطهاد، أو كوالد مستبد لا يمكن التعامل معه ألبتة. ليس مهمًّا كيف نريد أن نحلل شخصية لير؛ فالمسرحية تجعلنا ندرك وجود احتمالات أخرى متناقضة، فمن ثَم يجب أن نشك في جنوحنا نحو اختيار المفضلات عند قراءتنا مسرحية شكسبير.

تشكل ملحمة الأوديسة لهوميروس مثالي الأساسي للحاجة إلى تطوير الشك في أثناء قراءتك؛ إذ يؤلف هوميروس، إضافةً إلى ما ورد في الإنجيل، واحدًا من مصدرَين رئيسين للتراث الأدبي الغربي. ينصُب هوميروس عددًا من الفخاخ للقارئ، فهو يرغمك على البقاء حذرًا من رغباتك التفسيرية، على الرغم من الصراحة

والوضوح الساطع في أسلوبه.

سوف أركز في هذا البحث على الأروع من بين إبداعات هوميروس حيث يحتل أوديسيوس المتجول والمناضل العنيد قلب الأوديسة. يستخدم هوميروس سيرة أوديسيوس ليحذرنا من استصغار الأمور. تتطلب منا الأوديسة أن نرتاب في أحكامنا السريعة وميولنا الطبيعية لمدح الشخصيات ولومها، ولرؤيتها أكثر استقامة مما هي عليه في الواقع.

تعد الأوديسة إحدى أكثر التجارب المرضية التي يمكن لك أيها القارئ أن تحظى بها؛ فهي تنطوي على كل شيء؛ على المغامرة والحرب والحب والزواج وسرد قصص تجوال العقول. يحتل أودوسيوس عند هوميروس قلب الحدث، لكنني في تعليقاتي سوف آخذ بالحسبان الخُطَّاب الذين تقدموا لطلب يد بينيلوبي من الحشد الصاخب المتشاجر الذي سيطر على منزل أوديسيوس حين كان يمضي عشرين عامًا بعيدًا في البحار. يترك هوميروس القراء متوفِّزين فيما يخص الخُطَّاب، وكذا هو الحال مع أوديسيوس؛ فهو يرغمنا على الاستغراق في التفكير وتغيير أحكامنا على الشخصيات التي أوجدها، وبعبارة أخرى إنه يجعلنا نشك في رغبتنا في

القراءة بطريقة تتسم بالوجه الواحد والسطحية، وذلك لنقوم بتقسيم الشخصيات إلى فئات سهلة ونمنحها ما نعتقد أنها تستحقه.

في هذا التحليل لملحمة الأوديسة سأشير إلى بعض الكلمات الإغريقية، ولست أريد بذلك أن أجعل القارئ الذي لا يتقن اليونانية يشعر بالنقص، فملحمة

الأوديسة تجربة رائعة بأي لغة كانت، وقد استمتع بها الملايين وفهموها من دون إجادتهم لكلمة يونانية واحدة؛ لكني أريد إضفاء بعض التلميحات إلى مدى دقة وإتقان اختيارات هوميروس للكلمات.

تجادل الأوديسة ذاتها في شخصية أوديسيوس، ويتركز الجدال في سمته المهيمنة وذكائه (فالقصيدة الافتتاحية المبتهلة تمنحه بصورة شهيرة صفة كثير الأسفار: وهو الرجل الذي يطوف ويجوب الأصقاع كثيرًا). يحفزنا هوميروس إلى أن نقرأ على عكس فطرتنا؛ لنواجه التركيز الشديد على ذكاء أوديسيوس الخارق مع إحساس ينتابنا بأن الذكاء ربما يثبت عدم جدواه أحيانًا، فالشاعر يدعونا إلى جدال في بطله أوديسيوس الأكثر أسرًا للألباب، وكذلك في شخصيات أخرى في القصيدة. تشجِّعنا الديناميكية الأخلاقية المعقدة لملحمة الأوديسة على الإحجام عن القرارات التي لا تعرف الوسطية مطلقًا تجاه شخصياتها، بالنسبة إلى هوميروس أن تكون جيدًا أو سيئًا، أو أن تكون ذكيًّا، هي مسألة معقدة.

في الصفحات القليلة الأولى من ملحمة الأوديسة تتوسل أثينا لزيوس بالنيابة عن أوديسيوس، فيوافق زيوس على الفور لأن أوديسيوس متميز في ذكائه، فضلًا عن أنه دائمًا يقدم أجود القرابين. يتفق معظم الطلبة الذين درستهم الأوديسة بسرعة مع زيوس وأثينا على أن أوديسيوس يستحق معاملة خاصة؛ وذلك لدهائه الرائع الذي يجعله جديرًا بذلك. من المؤكد أن أوديسيوس أكثر مكرًا من رجاله الذين يُسمَّون بالحمقى في ابتهال الأوديسة عندما يستنكر الشاعر أكلهم ثيران

الشمس (وهي واحدة من النوازل الوخيمة التي تؤخر عودة أوديسيوس من طروادة)؛ وكذلك فإن أوديسيوس يفوق المنكوب إيجستس تألقًا، وهو ذائع الصيت في قصة أغاممنن، ولا يظهر في الأوديسة لكنه يسمى بالأحمق في الصفحة الثانية من القصيدة؛ لأنه رفض الامتثال لتحذير الآلهة بعدم الاستيلاء على زوجة أغاممنن ومملكته.

أن تكون أحمق أو أن تكون ذكيًّا هي من المفاهيم السائدة بوضوح في الأوديسة؛ إذ يبدو أن أوديسيوس ذاته يمثل قمة الذكاء، على الرغم من أن هوميروس - كما سأوضح - عازم على جعل التضاد بين الذكي والأحمق مسألة معقدة بدلًا من جعلها واضحة.

وحين تشارف الأوديسة على النهاية، بعودة أوديسيوس إلى منزله أخيرًا في جزيرة إيثاكا متنكرًا بزي متسول، تصر الأوديسة على التركيز على التلاعب الماهر لأوديسيوس وحماقة الآخرين، فأكبر الحمقى هم خُطاب بينيلوبي بالتأكيد. كان على أوديسيوس الفوز لأنه يتمتع برجاحة العقل، وكان على الخُطاب أن يهزموا (كما يبدو) لأنهم يتسمون بالحماقة الصرف. فسرعة البديهة المرتبطة بالتبجيل اللازم للآلهة (المتمثلة بهذه القرابين الوفيرة) تعني الإمساك بزمام الأمور، وأوديسيوس هو المولود منتصرًا. في الأوديسة حالة أكثر التباسًا أيضًا؛ إذ يمكن للدهاء أن يكون هو نفسه جائزة، ويستحق المخاطرة، حتى لو أنه يقود إلى منفعة غير مادية وراء الكشف عن النفس. يظهر في الكتاب الثامن دليل رئيس على ذلك عندما ينصب هفاستس إله الحدادة، المقوس الساقين، فخًّا معقدًا لزوجته

أفروديت وعشيقها أريز، وينجح بتنفيذ مكيدته المدبرة بإحكام عندما يُظهر أفروديت وأريز يتلويان ويصرخان في فخه المحكم الصنع، وكان يتوقع أن يلقى استحسان الآلهة على ذلك، إلا أنهم استهزؤوا به لا بالعاشقَين الواقعَين في الشرك. ولأن هذه القصيدة لأوديسيوس، وهو مبدع حصيف كهفاستس إله الحدادة السماوي، فنحن نميل إلى الاعتقاد بأن الإله الذكي يتغلب على الحمقى، حتى لو كان رفقاء هفاستس من الآلهة يسخرون منه على أنه ديوث منحوس بدل سخريتهم من الزانيَين الأحمقين، أفروديت وأريز، إلهي الحب والنار.

في الأوديسة، أن تكون ذكيًّا لا يعني أن تجيد اللعب بمهارة كبيرة فحسب، بل يعني احترام قواعد اللعب أيضًا. إن كنت حكيمًا فسوف تلتزم بالمعاهدة الأخلاقية؛ بأن تعامل الضيوف معاملة حسنة، وأن تحترم الآلهة. وهكذا يبدو أن هوميروس، للوهلة الأولى، يصادق على الذكاء ويزاوج بينه وبين الاحترام، ويُثني على فاعلية دمجهما.

وبوصفي مدرسًا لأعمال هوميروس مدة طويلة، وجدت أن أكثر أبحاث الطلاب شيوعًا حول الأوديسة هي: (1) انتصارات أوديسيوس لأنه كان حصيفًا وأخلاقيًّا قويمًا؛ على عكس الخُطاب أو سيكلوبس بوليفيموس الهمجيين وآكلي لحوم البشر الذين لم يتمتعوا، بسبب جهلهم واستهزائهم، بالإكرام اللائق للضيوف **xeinia** (حسن الضيافة)æ¡(2) انتصارات أوديسيوس لأنه كان حصيفًا، ولأن عيوبه الأخلاقية ليست بالعظيمة. (يجب أن تُكسر القواعد أحيانًا، إذ يمكن للفساد أن يكون وسيلة ناجعة).

يعتمد موضوع البحث الثاني على وجود تنافر، بيد أنه-مع ذلك-ليس تنافرًا كافيًا، وأعتقد أن القصة تنطوي على أكثر من ذلك. تحثنا الأوديسة-ونعني هنا ذكاءها-على التساؤل هل كان أوديسيوس أحمقَ أيضًا في بعض الأحيان، وكان الخُطاب أذكياء إلى حد ما في أحيان أخرى؟ ليست هذه الانحرافات عن الشخصيات

مجرد هفوات، وإنما تشير إلى حماقة تكون أحيانًا حتمية، وهي تشير إلى أنك لتحافظ على بقائك تحتاج إلى ما يفوق الذكاء. علاوة على ذلك، يمكن للذكاء أن يزج

بك في المتاعب؛ فلنقل إنك بحاجة إلى حظ يعينك، بمعنى أن تكون الآلهة منخرطة في حياتك.

بعبارة أخرى: يجعلنا هوميروس نتساءل عن قوة تفسيرية للذكاء والحماقة نريد لهما أن يتمتعا بها حقًّا. ربما ستتولى الآلهة تدبير الأمور بدلًا من ذلك، فثمة حالات لا تجدي معها إستراتيجياتنا-مهما كانت متقنة-نفعًا. قد يبدو كل هذا واضحًا، وهو كذلك، لكنه يصبح ممتعًا لأنه يختلف مع أعلى توكيد لهوميروس، أي مع الطريقة التي يكوم فيها أوراق اللعب بصعوبة. يخبرنا الشاعر مرارًا وتكرارًا أن الخُطاب كانوا في غاية الحماقة، وأن أوديسيوس كان في منتهى الذكاء، ومن ثَم كان على الأخير أن ينتصر بالتأكيد. ومع ذلك كان هوميروس-كما كنت أقول-يدس تلميحات تشير إلى أن الأمر ليس بهذه السهولة، فهو يعلمنا أن نرتاب في قصيدته الأكثر وضوحًا وفي أكثر الادعاءات جلاءً.

سوف أعود إلى الخُطّاب؛ لكنني أود أن أطَّلِعَ أولًا على حدث في الكتاب الثالث من الأوديسة؛ وهي لحظة وجدتُ أنها ممتازة للمناقشة الصفية وللقارئ المتأمل بنفسه، إذ إننا عادة ما نتستر على المشكلة التي تُظهرها (وفي الأوديسة لحظات كثيرة من هذا القبيل). يشكك هوميروس في الكتاب الثالث بفطنة أوديسيوس وبقيمة الفطنة بصورة عامة، وفي هذا الكتاب، في بيلوس، يتحدث نيستر الكهل الحكيم، شخصية الأشيب لدى هوميروس وأكثر الشخصيات حلمًا، إلى تيليمكس الذي خرج يبحث عن والده أوديسيوس. يخبر نيستر، الذي يزودنا ويزود ابن أوديسيوس بمعلومات عن مغادرة الإغريق لطروادة المهدمة، أنه لطالما كان هو وأوديسيوس يتمتعان بفكر واحد باستثناء أمر واحد. يذكر نيستر أنه بعد نهب طروادة مباشرة «خطط زيوس لرحلة عودة مريرة إلى الديار بالنسبة إلى الإغريقيين الذين لم يكونوا عادلين أو متعقلين على الإطلاق». لقد دفعت أخطاء الإغريق، التي يمكن لنا أن نعدها شائعة في كل الحروب، أثينا لتزرع الخلاف بين قادة الحملة اليونانية، أي بين الأشقاء أغاممنن ومينيلاوس اللذين عقدا اجتماعًا إثر ذلك. وهنا نصل إلى القسم الآسر من رواية نيستر، فهو يقول إن مينيلاوس أراد

من القوات أن تبحر على الفور،

لكن أغاممنن

أراد تأخير رحيلهم

وتقديم قربان رسمي ليهدئ

من روع أثينا الحمقاء

لم يكن لديه أدنى فكرة أنها لن تلين أبدًا

(ترجمة ستانلي لومباردو)

غادر نصف الرجال مع مينيلاوس ونيستر وأوديسيوس، ويرى نيستر أنهم جميعًا أذكى من أغاممنن الأحمق، ثم يتوقف الأسطول المغادر عند جزيرة تينيدوس لتجهيز القرابين، بيد أن زيوس يحفز على (مزيد من الشقاق)، ويكمل نيستر قائلًا:

يعود بعضهم الآن أدراجهم

تتلمس سفنهم المقوسة خُطا أوديسيوس

الرجل الملوكي المتفتح الذهن

بسبب اللورد أغاممنن

[nêtêmolikiop anorhpiad atkana aesudO]

لكنني فررت مع سفني كلها

لأنني علمت أن الشيطان يضمر سوء النية

يُخرج دياميديز رجاله أيضًا

أما مينيلاوس فيسير في المؤخرة

(ترجمة ستانلي لومباردو)

(لقد أدخلت هاهنا تعديلًا على ترجمة (لومباردو) لتنطوي على ذكر الشيطان عند هوميروس؛ أي الروح المسيطرة المحددة بغموض، أو الإله الذي يرشد النفس).

بعد ذلك تسير الأمور على ما يرام بالنسبة إلى نيستر ودياميديز، اللذين يصلان إلى المنزل بسرعة بمساعدة الآلهة، أما مينيلاوس، المستشيط غضبًا، فيغدو ثريًّا

بصورة رائعة، ويصل إلى أسبارطة ويعيش حياته ليستمتع (إن صح التعبير) بزواجه المنقطع من هيلين.

دعونا نحلل قصة نيستر على نحو قويم. يقول إن أغاممنن كان أحمق عندما حاول أن يُهدئ من روع الآلهة الغاضبة بالقرابين، فالأفضل كان الإبحار قدمًا، لكن يجب على القارئ أن يعترض على أن حماقة رأي أغاممنن تكشفت عند استعادة الأحداث الماضية فقط، بعد أن كان نيستر ودياميديز يبحران إبحارًا موفقًا نحو الديار. وكقاعدة في الأوديسة، من التعقل أن تقدم القرابين ومن الحماقة ألا تفعل، بيد أن المثال الحالي يشكل استثناءً مبهمًا. ويعد تباهي نيستر بأنه (قد عرف أن الشيطان يضمر سوء النية) لأغاممنن وأوديسيوس غير مقنع؛ فالإدراك المتأخر هو وحده ما يوفر المعرفة من هذا القبيل. وحتى مع الاستعانة بالإدراك المتأخر، فأي نوعِ من المعرفة هو ذاك؟ يبدو عدم رغبة الآلهة بالقرابين لا معنى له، لكنها تكافئ من يهملها وتجعلهم يغادرون البلدة بالسرعة القصوى، فهل هي كالوالدين الغاضبين اللذين يفضلان أن يغرب الأطفال المذنبون عن وجهيهما إلى حين، بدلًا من تقديم الاعتذار المطول، الذي لربما بدا للوالدين على أنه محض أنانية؟

يضفي نيستر هنا ضوءًا غريبًا على أوديسيوس؛ فهو رجل متفتح الذهن، باليونانية polikiomêtês؛ بيد أن مرونته جعلته يتخذ القرار الخطأ، فعاد أدراجه من دون الإبحار قدمًا. كان نيستر يبذل قصارى جهده ليمدح أوديسيوس أمام ولده، في الوقت الذي كان ينتقده فيه، فخلقت فطرته اللبقة ثغرة في المنطق. أن تكون

poikilomêtês باليونانية يعني أن تكون لين العريكة، **metis** تعني الذكاء، وكلمة **poikilos** تعني أمرًا معقدًا ومتقنًا ودائم التغير وزاهي الألوان-وهو شيء جيد إلا عندما يفضي بك إلى تغيير فكرك مرة بعد أخرى (كما يفعل أوديسيوس هنا)، وإلى اتخاذ القرار الخطأ أمام غياب أية إشارات يمكن الاعتماد عليها للتقدم. لا يدعو نيستر أوديسيوس بالأحمق كما دعا أغاممنن؛ (إذ إنه بصعوبة يمكن للرجل العجوز فعل ذلك؛ أي الحديث إلى ابن أوديسيوس)، بيد أنه يلمح، على غير رغبة منه، إلى أن الذكاء يمكن أن يفضي بك إلى ارتكاب الخطأ، وإلى أنك سواء أكنت تعرف ما تفعله أم لا، وسواء أكنت ذكيًّا أم أحمق، فإن كل ذلك يحدده فقط ما حدث لاحقًا. وبذلك يصبح الذكاء مجرد علامة مرتبطة بأي شيء سبق النجاح، أكثر من كونه ميزة يمكن أن تُحدَّد ويُكوَّن رأي حولها بصورة مستقلة عن نتائجها، كما شدد على ذلك أفلاطون وسقراط المغتاظان من عالم المقتنص الفرص الخاص بهوميروس وآلهته المتقلبة.

يثير الكتاب الثالث من الأوديسة نوعًا من الريبة حول فكرة الذكي والأحمق؛ من حيث إن هذه الخصائص الموجودة فيك ليست-أحيانًا-أكثر من كونها طرقًا لمدح الذات أو تعذيبها لمحاولة تفسير نتيجة من دون تحمل مسؤوليتها الحقيقية على الإطلاق، إذا كنت إغريقيًّا هوميروسيًّا (لأن ممارسة اللعبة أمر رئيس بالنسبة إليك) فمن الجاذبية أن تقول: «لقد كنت فطنًا جدًّا»، أو في بعض الأحيان: «لقد كنت جد أحمق»، لكن ربما لم تكن أيًّا من هذين، وهوميروس يعلم ذلك.

ثمة نوعٍ آخر من الشك في فكرة الذكي والأحمق التي يمدنا هوميروس بتلميحات عنها؛ حتى إن لم تكن هاتان الميزتان ممتزجتين معًا في شخص واحد أبعد من إدراكنا ذلك. إن كان بوسعك أن تكون ذكيًّا للحظة واحدة وأحمق في اللحظة التالية، فلن تمنحك هذه الكلمات إذن الكثير من المعلومات، وسيكون الاعتماد عليها

أقل مما اعتقدنا. يستفيد هوميروس من هذه الإمكانية في ختام الأوديسة، وهو يقوم بذلك ببراعة فائقة، ومرة أخرى يعلمنا فن الشك.

ولتعرف كيف لهذا أن يجدي نفعًا، عُد إلى الخُطَّاب، أولئك المعربدين الذين نحب أن نكرههم (في النسخة الأصلية من فيلم انتقام هوليوودي). تُخضِع أثينا، في الكتاب السابع عشر، الخُطاب لاختبار. دعونا نكتشف أيُّهم سيكون لطيفًا مع المتسول الجوال الذي يزورهم (والمتسول هو طبعًا أوديسيوس متنكرًا)، وأيُّهم لن يكون كذلك. يذكرنا الشاعر بأنه لم يكن لدى أثينا أي نية باستبقاء أي من الخُطاب، حتى الحسن منهم، ومع ذلك أرادت اختبارهم، وعلى العكس؛ يثير دهشتنا بأن كل الخُطاب اجتازوا الاختبار باستثناء قائدهم الخبيث والخسيس أنطونيوس.

«لقد ملؤوا جعبة]المتسول[بالخبز واللحم».

لو أراد هوميروس إقناعنا بأن جميع الخُطاب كانوا أوغادًا غاية الوغادة ويستحقون الموت، لفعل ذلك، بيد أن الشاعر يشدد على ظلم الآلهة ويدس كلمة طيبة بحق الخُطاب. فهو يزرِع الشك في عقولنا ببراعة؛ إذ لربما لم يكن الخُطاب بهذا السوء في نهاية الأمر (ولا كان حراس لير سيئين أيضًا رغم ما قالته غونريل عنهم).

إذا سألت كل قارئ، للمرة الأولى، عن هذا المشهد، فسيجيب-وهو على خطأ في ذلك-أن مجموعة الخُطاب يتصرفون كما يفعل أغاممنن؛ أي إنهم جميعًا يرفضون إطعام أوديسيوس، وعوضًا عن ذلك يشتمونه. هذا ليس حقيقيًّا، فقد خُدِعنا من قبل الراوي الذي يعلم أننا نريد بشدة من الخُطاب أن يكونوا سيئين طوال الوقت، وهو ما يدفعنا إلى تجاهل الحقائق الفعلية في القصة، لأنهم إذا كانوا حمقى متشابهين يتسمون بانعدام الرحمة والتبجح والحط من شأن الآخر، فعندئذ سيكون عقابهم مُرضيًا تمامًا بالنسبة إلينا.

يريدنا هوميروس أن نشكك بحافزنا كي نرى الترابط الأخلاقي حيثما اتجهنا، فالخُطاب ليسوا جميعًا سيئين، حتى أوديسيوس، بطلُنا العزيز، صفيقٌ وحسير النظر في بعض الأحيان؛ فبعد الفرار من طروادة، يُعمِل أوديسيوس الذبح هناك بارتجال منعدم الرحمة، وينهب أول مدينة يبلغها (الواقعة على أرض سيسونيز)، فيقتل الرجال ويستعبد النساء. تبيح سخرية أوديسيوس من سيكلوبس بعد أن أفقده بصره، حين يجهر باسمه، لبسايدن، والد سيكلوبس، أن يسعى خلف الانتقام من البطل الإغريقي. تذكرْ إشارة نيستر الغامضة بالخطأ الذي ارتكبه الإغريق في طروادة حين لم يتسموا بالتعقل أو الإنصاف، فهل ينطبق ذلك على أوديسيوس؟ نحن نميل إلى رؤية أوديسيوس كقُبَّعة بيضاء محاطة بقبعات سوداء (متمثلة بمجموعة من متبلدي الذهن وعديمي المسؤولية من الخُطاب المتطفلين)، بيد أن فضوله وجرأته في حدث سيكلوبس، تسببتا بمقتل رجاله، فأوديسيوس هو من اختار تفتيش عرين الوحش.

يشكل عرض هوميروس للديناميكيات الأخلاقية الصعبة لكل من حرب طروادة ورحلة أوديسيوس إلى الديار جزءًا أساسيًّا من جمال قصيدة هوميروس العصماء. فالصعوبة تجعل من القصيدة حماسية أكثر لا أقل. تزيد شكوك القارئ لأعمال هوميروس وغيره من الكتاب الكثيرين، إدراك التعقيد الغني للكتاب وقدرته على اختبار القراء كما يختبر الشخصيات.

القاعدة الحادية عشرة: فتش عن الأجزاء

سيتيح لك تحديد أجزاء كتاب (أو قصة أو قصيدة أو مقالة) الحصول على فكرة عن أجزائه وعن التحولات المهمة في حجته، (فحتى القصيدة تحظى بحجة، كما سأشرح في القاعدة الثالثة عشرة، في قصيدة (استكشف طرائق مختلفة) التي تقدم معلومات عن قصيدة روبرت فروست **Robert Frost** (التصميم **Design**).

يجب على القارئ أن يفهم الطريقة التي يُنظم فيها الكتاب حتى لو قرأ بضع صفحات فقط منه. على القارئ أن يبقى متيقظًا، كمحقق بارِع، وأن يتتبع أدلة العمل حتى تمامه كله. يعدُّ كتاب الأمير لميكافيللي، الذي سبق أن ذكرته مرات عدة، كتابًا تصعب قراءته. إذا شعرت بأنك تائه في مجموعة من الطرائف التاريخية المحيرة، أو وجدت أنه من العسير رؤية أي شيء في ظل هذا السيل من الأسماء غير المألوفة والمعارك والمكائد السياسية والنصائح... فدعني أطمئنك، أنا أعلم كيف تشعر تمامًا. تكمن الإجابة في وضع خريطة لأقسام الكتاب حتى تدرك كيف تتطور الأمور ولماذا، من مرحلة إلى أخرى تليها.

أوضح في هذه القاعدة كيف يمكن للقراء أن يكونوا قادرين على استكشاف نموذج مكتوب يحوي تركيبًا، حالما يتعلمون التأني والانتباه على التفاصيل. من الأهمية بمكان أن تجد التغييرات ذات الأهمية في عمل ما، سواء كانت في الموضوع أو الزمان والمكان (في رواية أو قصة) أو الشعور العام (في قصيدة). يجب على القراء
äÃ

يكونوا قادرين على انتقاء الجمل الأساسية التي توضح تغييرًا من هذا القبيل، أو التي تعلن بداية جزء جديد من الكتاب (أو القصيدة أو القصة أو المقالة).

سوف أركز في مثال واحد فقط، ولكن يمكن لتقنية التحليل التي سأستعملها أن تُطبَّق على مجموعة منوعة من الأعمال الأخرى.

تعد قصة (Gooseberries العنب البري أو عنب الثعلب) واحدة من أكثر القصص المحببة لأنطون تشيخوف، وسوف نحلل هذه القصة في الصفحات القليلة

المقبلة، ونرى كيف تدور أحداثها.

تقوم قصة تشيخوف على محاور سردية ولحظات حاسمة من التحول. يمنح القاص الرئيس القارئَ إحساسًا دقيقًا ببنية (العنب البري) ببراعتها وتصويرها

الجميل. قد تبدو طريقة تشيخوف عادية، لكن قصصه في الواقع مرتبة وتكاد تكون متناظرة. وسنرى كيف يحدث ذلك بالضبط. ستحتاج إلى الانتباه على المواضيع والكلمات والصور الأساسية التي يعتمد عليها الكاتب ليسترعي انتباهك بأنك دخلت مرحلة جديدة في قصته؛ فتربيت تشيخوف على كتفك قد يكون لطيفًا أو

شديدًا، لكنك دائمًا ما تشعر به.

وعلى غرار الكثير من أعمال تشيخوف، تعبر قصة (العنب البري) عن مزيج غريب من الحزن والصحة، فهي تدفعنا لنفكر بقلق، ولنتقبَّل الطريقة التي تسير فيها الحياة في الوقت نفسه. فلدى تشيخوف ميل وانجذاب إلى أن يكون ممتعضًا وأن يكون مع ذلك متقبِّلًا للطريقة التي تحدث فيها الأمور. تكمن قوة قصصه القصيرة ومسرحياته في أنه من الصعب تحديدها؛ لكن هذه القوة تغدو جزءًا من كل قارئ. لقد أوجد تشيخوف في قصصه القصيرة وطنه الخاص بمناخ حلو مر في الوقت نفسه، ومنظر طبيعي يضج بالمسرات المتقلبة والمفاجئة.

في قصة (العنب البري) تذهب الشخصيتان المتمثلتان بـ إيفان إيفانيتش، الطبيبِ البيطري، وصديقه بيركن، معلمِ مدرسة، في نزهة طويلة في الريف، ويبدأ المطر يهطل، فيبحثان عن مأوى داخل منزل أليخين، المزارعِ الثري. يروي إيفان إيفانيتش (الذي سأدعوه إيفان من الآن فصاعدًا) قصة عن شقيقه الأصغر نيكولاي الذي عمل لسنوات في مكتب بالمدينة، لكنه كان يحلم بالتقاعد والعودة إلى الريف. ويصف إيفان كيف ينجح نيكولاي ببلوغ الحياة الريفية التي رغب فيها، وكيف غيرته هذه الحياة الجديدة. ثمة أربع شخصيات رئيسة في قصة (العنب البري) هي: المسافران إيفان وبيركن، ومضيفهما أليخين، ونيكولاي شقيق إيفان الذي يظهر في القصة المسرودة ضمن قصة يرويها إيفان عنه. توازن هذه الشخصيات الأربع بعضها بعضًا؛ فيصور تشيخوف إيفان القلق مقارنة ببيركن الأكثر قناعة، ويصور

مالكَي الأرض الاثنين أليخين ونيكولاي بطريقة يُظهر فيها الواحدُ صفاتِ الآخر؛ إذ يدعي نيكولاي أنه راض بحياته، في حين أن أليخين راضٍ بحق.

يدورُ الكثير حول أساسيات حبكة (العنب البري) وشخصياتها الرئيسة، ومع ذلك فحتى نفهم قصة تشيخوف، علينا أن نكتشف تركيبها. وإذ إن قصة (العنب البري) لا تتعدى بضع صفحات، فمن السهل تلخيصها بطريقة تظهر كيف يسرد تشيخوف قصته. وها هي ذي إعادة جمعي الشاملة-إلى حد ما-لأجزاء القصة. (أعتمد في الترجمة على ريتشارد بيفر ولاريسا فولوخونسكي).

1 - تبدأ قصة (العنب البري) بوصف حالة الجو. يعلم إيفان وبيركن أن المطر سيهطل، إلا أنهما متشوقان كثيرًا إلى أن يقطعا رحلتهما بالعربة في الريف. كانا متعبين وسعيدين تغمرهما مشاعر «الحب لهذه الحقول، وفكَّر كلاهما في مدى روعة هذه الأرض ومدى جمالها!».

2 - كان إيفان على وشك البدء بسرد قصة أخيه، بيد أن المطر كان قد بدأ الآن بالهطْل، وهكذا كان لزامًا على الرجلين أن يبحثا عن مأوى قبل كل شيء. (يتبوَّأ الشقيق، أو مشاعر إيفان نحوه، وسطَ القصة في الأجزاء من د حتى ز حيث تكون ذروة قصة (العنب البري)). يبحث إيفان وبيركن عن ملاذ داخل مزرعة أليخين التي تضم طاحونة وبركة وحمّامًا. يبدو أليخين وكأنه أستاذ جامعي أو فنان وليس كما هو عليه في الحقيقة، أي كونه مالك أرض ثريًّا، كان يرتدي قميصًا أبيض متسخًا وجزمة يعلوها الوحل، وكان الغبار يغطيه، كان يعيش بتقتير؛ ونادرًا ما كان يصعد إلى الطابق العلوي ذي الغرف البهية حيث يستقبل الضيوف.

3 - يدخل إيفان وبيركن منزل أليخين ويقابلان خادمته التي أذهلهما جمالها النضر. تحضر الخادمة مناشف وصابونًا، ويتجه الرجال الثلاثة نحو الحمام (المكان الذي لم يقصده أليخين رث الهيئة منذ وقت طويل، كما اعترف هو). وعلى الرغم من أن المطر كان يهطل، كان إيفان يسبح في البركة بابتهاج ويتحدث إلى بعض المزارعين على الضفة. كان مشتت الذهن بالسعادة التي كان عليها، وهو ما جعل أليخين وبيركن يناديانه للعودة إلى المنزل.

4 - الرجال الثلاثة الآن في الطابق العلوي في غرفة استقبال أليخين التي قلما تُزار، يجلسون لاحتساء الشاي وهم مغتسلون ومرتدون ثيابهم ومرتاحون، وتقوم على خدمتهم الخادمة الحسناء. يبدأ إيفان أخيرًا بسرد قصته عن شقيقه، ويقول إنه وشقيقه أمضيا طفولتهما الهانئة في الريف داخل مزرعة صغيرة كان لا بد من بيعها لتسديد ديونٍ بعد موت والدهما. كان الشقيق نيكولاي، الذي كان حبيس عمل مكتبي، يدخر ماله بمغالاة ولم يتوقف عن تخيل المزرعة الريفية التي سيكون يومًا ما قادرًا على شرائها، ومن ضمنها قسمها المخصص للخدم وحديقتها.. وعنب الثعلب الخاص بها (يشبه عنب الثعلب العنب العادي، إلا أنه أكثر حموضة من العنب، وينمو بصورة أفضل في القوقاز خاصة). ظل نيكولاي يدبر مكيدة ليتقاعد، وتزوج من (أرملة عجوز قبيحة) أرغمها على العيش معه في فقر، وبعد موتها استخدم مالها بالإضافة إلى ماله ليشتري ثلاث مئة فدان الخاصة به في الريف، ليحط رحاله هناك ويستأجر خدمًا ويزرع شجيرات عنب الثعلب

الخاصة به.

â. تُتَوَّج قصة إيفان عن شقيقه نيكولاي بزيارة إيفان لمزرعة شقيقه في العام الفائت، ليجد نيكولاي جالسًا على السرير؛ «تقدمت به السنون، سمينًا، وخائر القوى». تعانق الشقيقان وذرفا دموع الفرح، كانا حزينين أيضًا عندما فكرا أنهما كانا في ذروة الشباب يومًا، وأنهما قد أصبحا كهلين الآن، وأن (الموت قد أزف).

1 - يصف إيفان سلوك شقيقه بصفته مالك أرض ريفية باستهجان ويقول: شعر نيكولاي بالاستياء عندما لم يفلح المزارعون بإظهار الاحترام المناسب له، وقد قدم لهم صنائع حسنة، «ليست ضئيلة بل بارزة»؛ وذلك بـ: معالجة الفلاحين من أمراضهم، ومنح كل واحد منهم نصف دلو من الفودكا على حسابه في اليوم الذي سمي لأجله يوم وليمة القديس نيكولاس.يصف إيفان شقيقه بـ (مالك الأرض البدين) النمطي للريف الروسي، الذي يستغل مزارعيه ويعاقبهم غالبًا، لكنه يكافئهم بين الحين والآخر ليكسب ولاءهم العبودي. يمثل نيكولاي بالنسبة إلى إيفان رمزًا لنظام اجتماعي متهدم، إذ يتخيل نيكولاي نفسه أنه نبيل، فيحتج إيفان قائلًا: «على الرغم من أن جدنا كان مزارعًا ووالدنا كان جنديًّا».

2 - يصل إيفان إلى ذروة قصته التي تتجلى بالحدث الرئيسي الذي وقع في أثناء زيارته لشقيقه؛ وهو وصول طبق من عنب الثعلب من مزرعة نيكولاي، فاندفع نيكولاي نحوه ونظره معلق بعنب الثعلب بعينين تملؤهما الدموع، والتهمه بحماسة طفل. يذكر إيفان أن العنب «كان حصرمًا وحامضًا»، بيد أنه كان لذيذًا

بالنسبة إلى نيكولاي. تصنع أوهام من هذا القبيل ما تعجز عنه الحقيقة؛ إذ يدرك إيفان أن نيكولاي هو الرجل الأسعد؛ لأنه مخدوع كليًّا. استحوذ هذا الاكتشاف على إيفان يصحبه «شعور مستبد أقرب ما يكون إلى اليأس»، وبينما كان إيفان يحاول النوم تلك الليلة، سمع شقيقه يتناول وجبة من عنب الثعلب، أما الآن فيعاود إيفان، في غرفة استقبال أليخين، التحدث عن الأفكار المؤرقة حالما استلقى على السرير في منزل أخيه، وهي أنه ثمة كثير جدًّا من الناس الراضين، مع أن مخاوف الفقر والقمع والرياء مستمرة في التدفق خلف الستارة، والرجل السعيد يحظى بالسعادة لمجرد أن التعيس يعاني بصمت. يعتقد إيفان أنه يجب على شخص ما أن يقف على باب الرجل السعيد لينقر باستمرار بمطرقة صغيرة مذكرًا إياه أن التعاسة سوف تصل إليه يومًا، عاجلًا أم آجلًا، فمن شأن ذلك أن ينسف الرضا لديه، لكن ليس ثمة رجل يحمل مطرقة. تثير (الشؤون التافهة) للحياة الشخص السعيد «برفق فقط، كما تحرك الريح نبات الحور الرجراج-وكل شيء يكون على ما يرام».

3 - يختتم إيفان قصته أنه منذ تلك الليلة في مزرعة أخيه وهو يشعر بالاستياء من نقص التطور لدى الناس فيما يخص الحرية والتعليم. (من المتوقع منا أن نعلم-مع أن تشيخوف لا يذكر ذلك-أنه على الرغم من أن القيصر ألكسندر الثاني Tsar Alexander II أعتق رقيق روسيا عام 1861م، فإن حالهم ظل بائسًا، ولقد بذل المثقفون الروس جهدهم لتحسين أحوال الكثيرين من هؤلاء المزارعين). يعترف إيفان أن في العيش في البلدة عذابًا له، فهو لا يحتمل رؤية عائلة سعيدة.

يرثي حاله قائلًا: «أنا عجوز ولست ملائمًا للكفاح»؛ «ليتني كنت شابًّا». يتقدم إيفان نحو أليخين الذي ما زال شابًّا ويحثه على عدم إهمال نفسه: «هل أنت نائم؟»؛

لا تقنع بسعادتك. يخاطب أليخين: «قم بما هو صالح»، يقول إيفان ذلك (بابتسامة بائسة مستعطِفة كأنه كان يقول ذلك لنفسه شخصيًّا).

4 - يتجه الضيفان؛ إيفان وبيركن، نحو غرفة نومهما التي تضم أسِرَّة خشبية مبهرة وأغطية أسرة جديدة وصليبًا عاجيًا. يتفوه إيفان بجملة واحدة: «أيها الرب، تجاوز عنا نحن المذنبين!»، ويسحب البطانية مغطيًا رأسه. أما بيركن فيستلقي مستيقظًا محاولًا أن يكتشف مصدر رائحة قوية في الغرفة؛ إنه غليون إيفان الذي تركه على الطاولة. تُختتم قصة (العنب البري) بأن «المطر يدق على النوافذ طوال الليل».

ها هو ذا الآن ملخص أكثر إيجازًا لقصة تشيخوف:

5 - هطول المطر في أثناء سير إيفان وبيركن بين الحقول.

6 - مزرعة أليخين؛ الاستحمام.

7 - قصة إيفان حول شقيقه نيكولاي؛ العنب البري.

8 - تفسير إيفان للحياة؛ غرفة الاستقبال.

9 - إيفان وبيركن في غرفة النوم؛ الغليون والمطر.

لاحِظ أنني ذكرت في هذا الملخص الثاني المركز من قصة (العنب البري) بعض الإشارات الحاسمة (انظر إلى القاعدة السادسة: تعرَّف الإشارات)؛ فكل شيء يعطي

علامة في مشهد؛ إذ ينهي المطر المشهد الأول من القصة (سير إيفان وبيركن في الريف)، وينهي غليون إيفان والمطر المشهد الأخير (توجه إيفان وبيركن للنوم في منزل

أليخين). كان تصوير الرجال الثلاثة بقبعات الحمام هو المقدمة إلى شخصية أليخين ومزرعته، وتثير اللوحة في غرفة الاستقبال بتصويرها المميز تهجم إيفان على المجتمع. يلخص تشيخوف مشاعر إيفان نحو شقيقه نيكولاي عندما يظهره وهو يلتهم العنب البري. يقسم تشيخوف قصته إلى أجزاء بوضع هذه العلامات الرنانة عند لحظات رئيسة في القصة.

من المحتمل أن تكون نسختك من القصة أقرب إلى ملخصي الثاني من الأول.

وهذا أمر جيد؛ فالملخص الأول يقدم وصفًا موجزًا شاملًا، أما الملخص الثاني فهو أكثر

نفعًا في الواقع؛ إذ يريك كيف تؤدي قصة (العنب البري) رسالتها، وكيف يُلحِق تشيخوف كل تحرك في القصة بصورة علامة مهمة.

يطلعنا عنوان القصة على صورة تشيخوف الأكثر شهرة؛ ألا وهي العنب البري، مع أن العنب البري بسيط، إلا أنه يحمل معنى حاسمًا بالنسبة إلى حلم نيكولاي بالحياة الريفية، وقد يكون حامضًا، بيد أن نيكولاي يتذوق اللذة فقط عندما يتناوله. يظهر تناول العنب البري في وسط القصة في أثناء سرد إيفان لزيارته شقيقه.

انطوى خداع الذات على (مذاق حامض يبدو لذيذًا لأن التفكير جعله على هذه الصورة)، وثمة خداع آخر أكبر وهو تظاهُر نيكولاي بالنبل أمام فلاحيه. يرى نيكولاي

أن حياته الريفية جميلة، إلا أنها جزءٌ من نظامٍ اجتماعي فاسد في حقيقة الأمر. وهكذا كان العنب البري يعبر عن فكرة تشيخوف الأساسية، وربما كانت القناعات الأخرى في القصة تشبه العنب البري الخاص بنيكولاي، أي إنها قد تقوم على خيال خداع لتحويل جوانبها التعيسة إلى مسرات. يتحدث إيفان بسعادة ودون تكلف إلى بعض المزارعين على ضفة بركة أليخين، ولا يتيح لنا تشيخوف الاستماع إلى المحادثة، وتركنا للتساؤل هل كان إيفان حقًّا لا يشبه شقيقه نيكولاي في نهاية المطاف، الرجل الذي يعيش في خيال عن حياة ريفية محاطة بعامة الشعب الذين لا يمثلون فيها إلا مجرد زينة، كنوع من الكماليات التي تلحق بتلك الحياة؟ (تمثل الخادمة الفاتنة التي تقوم على خدمة الرجال الثلاثة مجرد شيء جميل، وليست شخصًا يُقدَّر لذاته). يشارك إيفان في سطحية من هذا القبيل، فهو يستمتع ملء قلبه بالحياة الريفية، وكذلك بكرم ضيافة المزارِع النبيل أليخين، لذلك ربما تكون شكاوى إيفان من نفاق الميسورين تنطبق عليه أيضًا؛ فقد يكون اندفاعه التمثيلي عند دنو القصة من نهايتها أقل من صحوة روحية، إنما هو وخزة ضمير خاطفة، إنه صمام الأمان الذي يجعل منه متأزمًا ومع ذلك يمضي وقتًا طيبًا. يُعدُّ إيفان نموذجًا مألوفًا عن اليساري المتمرد الذي يتنعم بالحياة الجيدة، فهو في

الواقعِ يُمضي وقته سعيدًا خلال معظم قصة (العنب البري)، إلى أن بدأ بإدانة شقيقه في مشهد غرفة الاستقبال. تشرق صورة العنب البري وموضوعِ اللذة التي تطغى على بعض الحموضة وبعض الحقائق المزعجة في قصة تشيخوف، وهي تنطبق على الشقيقين معًا، وليس على نيكولاي وحده.

بإمكاننا قبل أن نبدأ بمناقشة الغاية من الصور الرئيسة لدى تشيخوف (من المطر والحمام والعنب البري وغرفة الاستقبال والغليون) أن نسأل بعض الأسئلة الأساسية حول تركيب القصة. فكر في اختيارات الكاتب؛ فقد كان بوسع تشيخوف جعل إيفان يسرد القصة عن أخيه حين كان هو وبيركن يتنزهان في الحقول عند بداية القصة، أو حين كان يسبح في البركة مستمتعًا بملذات الريف، إلا أنه ينتظر حتى يكون إيفان وبيركن في غرفة استقبال أليخين الجميلة، يحتسون الشاي.

يستدعي وجود صورة نيكولاي وجود نقيضتها؛ هي صورة أليخين المزارعِ النبيل المُجِد المتسخ ووسائل الراحة التي يقدمها لضيوفه. يظهر تعقيب إيفان على مفاسد مالك الأرض الروسي النموذجي، وعلى ضرورة الاستفاقة ومعالجة أمراض المجتمع عند اقتراب القصة من النهاية، عندما يغفو ويكون الرجال الثلاثة على وشك الخلود إلى النوم، أي عندما يقابل إيفان جمهورًا ملولًا وغير مكترث.

لماذا يركب تشيخوف بنية (العنب البري) على هذه الشاكلة؟ كان ينبغي لقصة إيفان أن تُسرد بحضور أليخين لأن تشيخوف يريد أن يؤكد التضادَّ بين أليخين ونيكولاي، شقيق إيفان، الذي يمثل موضوعِ القصة؛ فكلاهما مالك أرض ويدير مزرعة نشطة، لكن أليخين يكدح في حين أن نيكولاي كسول (إذ يجد إيفان شقيقه

جالسًا في الفراش سمينًا وعاطلًا عن العمل). ينهال نيكولاي بآرائه على عامة الناس، معززًا دوره الابتكاري بوصفه نبيلًا يمسك العصا من المنتصف بين الشدة والكرم ووالدًا لمزارعيه. لا يبدو أن أليخين يهتم بالقيام بدور كهذا، فهو حرٌّ خارج عالم الرضا عن الذات الوهمي حيث يمكث نيكولاي. لا يعبأ أليخين كذلك بالأمراض الاجتماعية التي تثير إيفان في الصميم؛ فهو يغفو حين كان إيفان يشجب النفاق الاجتماعي.

يلقي تصوير تشيخوف المفصل لغرفة الاستقبال بظلاله بصورة ملحوظة على حديث إيفان، فقد تكون المفاسد -التي تؤلم إيفان فتصل منه إلى الصميم بشدةٍ- أقل تذكرًا من الغرفة بحد ذاتها، ومن الانطباع الفني الذي خلفته رسوماتها الجميلة عن الجنرالات وسيدات المجتمع الذين أضفوا وجودًا مهذبًا على المكان خلال حياتهم.

أيجدر بنا الاعتقاد، عندما يتسكع أليخين وبيركن ويشربان الشاي ويكونان نصف مستمعين إلى حديث إيفان الانفعالي المربك، أن تشيخوف يقف في صفهم أم في صف إيفان؟ أنشاطرهما قناعتهما الفاترة أم أننا سنحتضن إيفان المتهور؟ على كل قارئ أن يحسم أمر هذا السؤال بنفسه. يجعل تشيخوف هذا القرار صعبًا بقدر ما يستطيع؛ إذا رفضنا التعامل مع غضب إيفان ببساطة فقد استحوذت القسوة على قلوبنا، لأن كثيرًا مما يقوله صحيح. ومع ذلك يفشل إيفان في الإقرار بميوله الخاصة؛ فهو يستمتع بملذات مزرعة أليخين أيضًا. هل تعني معرفة أمراض المجتمع التحول عن أسباب الراحة الحسية التي تمنحها الطبيعة وعن غرفة استقبال

أليخين الخميلة الأنيقة؟

تنتهي قصة (عنب الثعلب) في إطار غرفة نوم يتوق إليها كل مسافر متعب، إذ يمكن لنا أن نحس بأننا على وشك أن نغوص في هذه الأسرة المرحبة بشراشفها الكتانية الجديدة الرائعة. كان إيفان قد طلب إلى الآخرَين أن يستيقظا بدلًا من الاستغراق في النوم، لكنه لا يستطيع أن يشرح لهما كيف يثبتان يقظتهما، وكيف يمكن لهما أن يعالجا أمراض المجتمع. كان بوسع تشيخوف أن ينهي القصة بتذكير بنقد إيفان، إلا أنه لم يفعل، وإنما يعيدنا إلى الملذات المادية التي تشاطرناها جميعًا من خلال تركيزه على بيركن النَّعِس والناعم بالدفء. لقد أصبحنا، شأننا في ذلك شأن بيركن وأليخين، غير عابئين بشجب إيفان، الشبيه بشجب هاملت، للأكاذيب التي تكمن في حياتنا، فنحن أيضًا ننساق وراء النوم متعبين وسعداء.

تجعل طريقة تشيخوف في ترتيب قصته على سلسلة من الأجزاء، تذمر إيفان-الذي يحتل محور القصة بصورة صارخة-يتلاشى مع نهايتها. تقدم بداية قصة (العنب البري) تقديرًا قلبيًّا أصيلًا للريف، أما ختامها فيصف سلوَانًا بارزًا بصورة مشابهة. وعلى الرغم من أن النهاية مصبوغة بذكرى باهتة لقصة إيفان المضجرة، تتغلب الراحة المحسوسة لغرفة النوم على هذا الاستياء. تركز كل من البداية والنهاية على المحسوس، على حساب الجدلية الفكرية حامية الوطيس التي أطلقها إيفان في منتصف القصة (انظر إلى القاعدة الخامسة: لاحظ البدايات والنهايات). يبني تشيخوف رواية (العنب البري) بهذه الطريقة لكي يضغط علينا لنقرر كيف سيؤثر استنكار إيفان وإلى أي حد.

لماذا تنتهي القصة بأرق بيركن وشمه لرائحة غليون إيفان وبصوت المطر؟ نحتاج هنا إلى التأمل؛ فالسبب الأول هو أن أرق بيركن يذكر بأرق إيفان في مزرعة شقيقه.
بقي الرجلان مستيقظين بتأثير أشياء دقيقة: رائحة غليون إيفان التي تناظر الجلبة الصادرة عن نيكولاي وهو يتناول عنب الثعلب في المطبخ. ليس ما يطيل بيركن التفكير فيه في نهاية القصة هو فحوى حديث إيفان، بل هي جزئية حسية متمثلة بالرائحة المنبعثة من دخان الغليون الذي تباطأ كثيرًا بعد أن تلاشت كلمات إيفان. في حين ظل إيفان مستيقظًا بتأثير إشارة إلى حياة شقيقه المخدوعة في الريف (المتمثلة بالعنب البري)، لذلك يؤلف خطبة غاضبة وهو مستلقٍ على فراشه،
ظل بيركن مستيقظًا بفعل حقيقة فضولية بسيطة متمثلة برائحة التبغ التي دامت مدة أطول من محاضرة إيفان المقتضَبة. بالنسبة إلى بيركن يعد العالم المادي
أكثر أهمية من النقاشات حول المجتمع. ينزل المطر من جديد كما سيفعل دائمًا مهما كان ما يناقشه الناس أو يتجادلون حوله، فالجو والمنظر الطبيعي أساسيان ومتواصلان أكثر من طموحِ المرء ليبلغ حلمه (وهو ما يرغب نيكولاي في فعله) أو من تغيير حياة المرء وحياة بلده (وهو ما يصبو إيفان إليه). كان المطر يهمي في
الخارجِ محدثًا صوتًا لطيفًا، وتحظى شخصيات القصة بمأوى فاخر، على عكس عامة الشعب المفتقرة التي تشغل بال إيفان: الأشخاص الذين يكابدون المعاناة يعيشون في ظل الريح والمطر وهم معرضون لقوى الحياة القاسية.

تشير حقيقة أن إيفان يبقى محبطًا ومثبط الهمم في رغبته لجعل العالم يستيقظ، إلى أن خطاباته الشرسة تنبع من روحٍ مكروبة؛ فهو يبدو غير متأكد هل كان
متضايقًا أكثر لوجوده أو لوجود مُلَّاك الأراضي الأثرياء الذين ينتقدهم بقسوة. لا يهتم أي من أليخين وبيركن ببساطة لتشخيص إيفان، أو شقيقه نيكولاي، وإنما يبقيان مرتبطين بالوقائع المسلية للحياة المتمثلة بـ: حمام، شاي أمام النار، وسرير دافئ. عندما ننهي القصة، يكون تعاطفنا منقسمًا بين هذين المعسكرين: إيفان المثير للمتاعب، وبيركن وأليخين الواقعيين الهادئين؛ فإذا جنح هذان الأخيران كثيرًا نحو اللامبالاة، فسيبدو الأول خائب الرجا
وروحًا مكدرة.

لو كنا نعلم شيئًا عن حياة تشيخوف الخاصة، لحظينا ببصيرة أعمق عن (العنب البري)، ففي عام **1892**م اشترى تشيخوف منزلًا ريفيًّا لعائلته في قرية ميليخوفو جنوب موسكو. لاحظت جانيت مالكولم في كتابها الرائع تحت عنوان قراءة تشيخوف **Reading Chekhov**ä«الشراء في ميليخوفو كان نتاجًا متوجًا لنجاح
تشيخوف الأدبي وبالوهم (النوعِ الذي يبرع الكتاب الروس على وجه الخصوص بالاستهزاء منه، ومنهم تشيخوف)، وأن الحياة في الريف تنطوي على حل لمشكلة العيش». علم تشيخوف أن قوة الريف في الافتداء وهمٌ، ومع ذلك شارك في ذاك الوهم. كُتِبت قصة (عنب الثعلب) قبل ثلاث سنوات من شراء تشيخوف مزرعته

الريفية. لا بد أنه كان يقارن نفسه بنيكولاي الشقيق المحبوس الذي يتطلع طامحًا إلى وجودٍ ريفيٍّ حر. ثمة جدل أبعد من ذلك؛ وهو أن شقيق تشيخوف، الذي توفي قبل أن يكتب تشيخوف (العنب البري) كان يدعى نيكولاي، وكان تشيخوف كتب له رسالة شهيرة يتهمه فيها بممارسة عادات مبتذلة (رئاسة الآخرين ونوبات الغضب)، وينصحه بأن يغير حياته، لذلك من الواضح أن تشيخوف يتطابق أيضًا مع شخصية إيفان في قصة (العنب البري) الذي يرى في شقيقه أنانية شديدة ويدينها، إلا أن إيفان بعيد عن البطل في قصة تشيخوف كما رأينا، عندما جعل تشيخوف من إيفان شخصية تبقى قوتها أمرًا مشكوكًا فيه، فهو يلقي بشك في قيمة وعظه الخاص لأخيه، في الرسالة التي أرسلها إليه.

تُثري معرفتنا لهذه التفاصيل المتعلقة بالسيرة الذاتية فهمنا لقصة (العنب البري).

وإذا قرأنا القصتين القصيرتين الأخريين اللتين كتبهما تشيخوف مُظهرًا شخصيتي إيفان وبيركن في (الرجل المعلَّب، وحول الحب) فإن إحساسنا بقصة (العنب البري) سوف يتعمق أكثر، لكننا استطعنا سبر غور القصة وصولًا إلى عمق رائع دون الاستعانة بقصص أخرى، بل يمكن لها أن تُقرأ أيضًا دون معرفة عن حياة تشيخوف كالتي أعطيتكم إياها التوةَ، فالأمر الأكثر أهمية من معلومات عامة كهذه هو استقصاء كيفية تقسيم تشيخوف قصته إلى أجزاء، وكيف جعل النهاية لديه تستجيب للبداية، وكيف يركز قصته ضمن مشهدين أساسيين (مشهد الحمام وخطاب إيفان المطول)، وكيف يضع عنب الثعلب في وسط قصته رمزًا لوهم نيكولاي، بل وللمتعة المنشودة بعمق.

لقد قدمتُ دراسة نقدية مفصلة إلى حد ما لقصة (العنب البري)، لا لأقترح أن عليك أن تختبر بنية كل عمل أدبي بملاحظة مجهرية كهذه، بل لأريك إلى أي مدى يمكنك أن تتعمق إذا أردت، والفائدة التي ستجنيها من التفكير في كيفية عمل أجزاء العمل معًا. كلما فهمت كيف يمكن لكاتب أن ينظم كتابًا (أو قصة أو قصيدة) واضعًا كل شيء في مكانه المناسب، وجاعلًا من المشاهد والصور تجلب إحداها الأخرى، فستحظى بمتعة أكبر في قراءتك.

القاعدة الثانية عشرة: دوِّن انطباعاتك

عندما تمارس فن القراءة المتأنية، ستجد أنه من المفيد أن تدوِّن باختصار انطباعك على هوامش الكتاب أو في دفتر ملاحظات (أو على هوامش إلكترونية تقدمها خاصية تدوين الملاحظات في الكتاب الإلكتروني). يمكنك هنا أن تستجيب للكتاب بصورة مباشرة وبطرائق عديدة، منها: تلخيص إحدى نقاطه، أو بإظهار إلى أين

أفضى بك الكتاب، أي الحافز الذي بثه في عقلك، لكن يجب عليك أن تلاحظ موقف الكاتب وأسلوبه؛ إذ إن الأخذ والعطاء يكون بين الكاتب والقارئ بطريقة متبادلة، وتقع على عاتق القارئ مسؤولية، في هذه المحادثة المتخيلة والأساسية في آنٍ معًا، أن يُبقي الكاتب مستمتعًا. كلما أمضيت وقتًا أطول في محاولة إعطاء كتاب حقه بدل أن تكون متعجلًا لضمِّه إلى أشيائك الخاصة، فسوف تصقل مدركاتك وتصبح مفسرًا أفضل؛ فالكتاب يقول شيئًا ما وأنت مجبر على الإنصات بعناية قبل أن تجيب وترُدَّ عليه.

أن تدون القليل من الملاحظات خير من ألَّا تدوِّن أيًّا منها. وسوف أقدم مثالًا شاملًا استثنائيًّا عن تدوين الملاحظات، لكن يجب ألا تكون معلقًا مهووسًا؛ كي تقرأ المزيد بتعمق.

فملاحظاتك هي نوع من حديث النفس، ويمكن أن تكون -إلى حد ما- بديلًا عن زملاء القراءة ممن يمكنك أن تدرس كتابًا معهم. إذا ناقشت ما تقرؤه مع الآخرين، سواء أكان ذلك في صف أم في حلقة كتاب، فسوف تحرز تقدمًا. يمكن للطلاب في الصف أن يعتمدوا على تعليقات الأستاذ أو طالب آخر كي يثقوا بأنفسهم ويطوروا قدرتهم على التبصر بعمق. عندما تقرأ بمفردك وليس في حصة دراسية أو ضمن مجموعة، فأنت تطور استجاباتك للكتاب بطريقة مختلفة؛ تتمثل بالتحدث إلى نفسك وتقييم ردود أفعالك لتجعلها أغنى وأكثر انخراطًا.

إذا ما قارنت ردود أفعالك السابقة تجاه الكتاب بردود أفعالك اللاحقة، وسجلتها، فستجد أنه قد استُبدل بحك الرأس إيضاحات مهمة، واستُبدلت بالأسئلة أسئلة أكثر. إنني أقدم مثالًا (خياليًّا صرفًا) عن قراءة المذكرات، في صفحات قليلة حول قصيدة ألفريد لورد تينسن تحت عنوان الكراكن **(The Kraken)**؛ وسأشرح كيف أحرز هذا القارئ تقدمًا ولماذا.

عندما تصبح مدون ملاحظات نهمًا سوف تحظى بمجموعة محترمة. كان الشاعر الإنجليزي الرومانسي صامويل تايلر كوليريدج Samuel Taylor Coleridge الذي كتب قصيدتي كوبلا خان (Kubla Khan) وقافية البحَّار القديم (The Rime of the Ancient Mariner)؛ دون شك أعظم مخربش هوامش في التاريخ

الأدبي؛ فقد جمع هوامش نشرت، وهي تمتد على آلاف الصفحات، وتمثل كنزًا ثمينًا من الأشرطة الجانبية الرائعة بدورات مشاكسة ثمينة مربكة وتبعث على الدهشة. يعلق كاتب المقالة الرائع تشارلز لامب، وهو صديق مقرب من كوليريدج: «أعر كتبك، لكن لشخص مثل صامويل تايلر كوليريدج، وسوف يعيدها مع فائدة غنية بالحواشي وبثلاثة أضعاف قيمتها». وقد تتبَّع الشاعر غير الشهير روبرت سوثي، وهو صديقٌ آخر لكوليريدج، تعليقات كوليريدج الهامشية المكتوبة بالرصاص وكتب بالحبر فوقها لكيلا تُفقد.

إنَّ كوليريدج هو واحد فقط من مدوني الملاحظات البارعين بين الكتَّاب المشاهير. أصيب جوزيف كونراد، البحَّار البولندي والروائي المستقبلي، بالملل في أثناء إحدى رحلاته في تسعينيات القرن التاسع عشر، فلجأ كعادته إلى القراءة في العُزلة، وبدأ بملء هوامش رواية مدام بوفاري للكاتب فلوبير بالتعليقات، وتطوَّرت تعليقاته تدريجيًّا لتصبح روايته الأولى، التي تدعى Almayer’s Folly. وكان ويليام بليك، وهو واحدٌ من أجمح الرومانسيِّين وأكثرهم تنبؤًا، كاتبَ هوامش مميزًا آخر،

وكان في معظم الحالات محبًّا للجدال حبًا عظيمًا. وعندما واجه بليك أبطال عقيدة الأرثوذوكس العقلاء، أراق الدماء: كانت ضرباته النارية الهامشية موجهةً مباشرةً إلى الطمأنة الاعتيادية التي وفَّرها مشاهير القرن الثامن عشر أمثال جوشوا رينولدز (الذي كان بليك يسخر منه بتسميته (رئيس الحمقى ذاك)).

في تاريخ التعليقات والهوامش العجيب، عَرَضَ القس جيمس جرانجر James Granger عملًا غريبًا ومثيرًا للقلق؛ ففي عام 1769م نشر (dnalgnE fo yrotsiH lacihpargoiB)؛ ووضع الصور التوضيحية فيه عن طريق سرقة أكثر من 14000 صورة من كُتبٍ أخرى. وقدَّم جرانجر في إصداراتٍ لاحقةٍ من كتابه،

صفحات فارغةً، ودعا قراءه لفعل ما فعله هو؛ أنْ يسرقوا الصور التوضيحية من الكتب الموجودة في مكتباتهم، ويلصقوها في نسخهم من كتاب جرانجر. لاقت فكرةُ إضفاء الطابع الشخصي على الكتاب عن طريق تشويه كُتبٍ أخرى رواجًا، وأصبحت تدعى (الجرانجرية) (Grangerism)؛ ويمكن للصور التوضيحية المسروقة أن تكون ردًّا سريعًا غريبًا أو تحريضًا على النص الأصلي. كانت الجرانجرية في الحقيقة نوعًا من أنواع التعليق الهامشي، ولكن بصورةٍ بصريةٍ. ولحسن

الحظ، تلاشت شعبية العادة الضَّارة التي روَّج لها جرانجر، والتي أصبحت آفة المكتبات ومجموعات المقتنيات الخاصة على حدٍّ سواء.

كانت فرجينيا وولف تكره التعليقات الهامشية، وكانت تستخدم عوضًا عنها دفاتر الملاحظات. في مقالةٍ غير منشورة نشرها معرض لكُتَّاب الهوامش في إدارة الشرطة، تتخيل وولف (هكذا هيثر جاكسون **Heather Jackson** عنها في كتابها **Marginalia**) الآتي: «ينفِّس كولونيل سريع الغضب عن سخطه في (الهامش

المُنتهك) لكتابٍ ما، ويسهم رجل دينٍ وَجِل بتقديم مشابهاتٍ أدبية، وتكتب امرأةٌ عاطفيةٌ (أسطرًا كثيرةً حزينةً) ضد قصائد تتحدث عن الموت المُبكر، وتضع أزهارًا بين صفحات الكتاب، ويصحح مدققٌ الأخطاء الطباعيَّة». وولف هي من أقليَّةٍ بارزةٍ، فمعظم الكتَّاب، شأنهم شأن معظم القراء، هم كُتَّابٌ مناصرون للتلويحات.

حشَّى نابوكوف نُسخَه من كتب فلوبير وجويس وكافكا بغزارةٍ، واستخدم تلك التعليقات من أجل محاضراته في الأدب في جامعة كورنيل (ونُشرت لاحقًا كتابًا)؛ وأشار في نسخته من كتاب كافكا إلى أنَّ المؤلف التشيكي ليس عالم حشرات، وأنَّه ارتكب خطأً بخصوص نوعِ الخنفساء التي يتحوَّل إليها غريغور سامسا في كتاب المتحولات: في الحقيقة لتلك الخنفساء أجنحة؛ ولذا كان من الممكن لغريغور المسكين أنْ يطير بعيدًا، ويهرب من عائلته المروِّعة.

ولعلَّ أكثر التعليقات إثارةً للاهتمام هي تعليقات جون كيتس، الموجودة في نسخته من قصيدة الفردوس المفقود (**Paradise Lost**) الملحمية للشاعر ميلتون (موضوعِ كتاب كامل للباحثة بيث لاو (**Beth Lau**)). تُظهِر تعليقات كيتس عقلًا طموحًا ذا مخيَّلة واسعة للغاية لا تتوقف عن العمل، ولكنَّها قادرةٌ أيضًا على

توجيهنا نحن معشر البشر. عندما يدخل إبليس الثعبان في الكتاب التاسع من الفردوس المفقود، يضيف ميلتون: «ولكن نومه/لا يقلقه شيء» **(9.190-91).** يلفت

كيتس، وهو ملاحظٌ خبيرٌ للأشياء الصغيرة، الانتباه إلى هذا التفصيل، ومركِّزًا في عاطفة إبليس، يعلِّق قائلًا: «مَنْ روحه لا يؤلمها الخنقُ والتقييدُ- الثبات المقاوم- (النهاية المُنتظرة)؛». يلفت كيتس انتباهنا إلى مشاعر إبليس العنيدة والامتعاضية، والمعذبة أيضًا، الذي اختار منزلًا من طين البشر، وكان يتحتم عليه أن يبقى صامتًا لكيلا يوقظ الزاحف المنسل، الذي كان يسكنه.

يتذكر كيتس عملين آخرين شهيرين، عندما يقرأ مطلع قصيدة الفردوس المفقود: قصيدة الجحيم للشاعر دانتي، ومسرحية هاملت لشكسبير. لماذا يتذكر هذين العملين؟ قد نسأل. يفتتح دانتي، كميلتون، قصيدته المقدَّسة بالجحيم، وليس بالجنَّة؛ وتبدأ قصة هاملت على أسوار إلزينور، التي يسكنها شبح والد هاملت. الإشارة إلى عمل دانتي واضحة إلى حد ما؛ إلا أنَّ رأي كيتس المتعلِّق بهاملت أقل وضوحًا، لكننا نبدأ بالتفكير عندها: من المحتمل أنَّ إبليس ميلتون يشابه والد هاملت، محروقٌ بنار الجزاء، ومحتَّمٌ عليه أنْ يكرر ذنوبه. يستجدي هاملت العجوز ابنه، الأمير الحزين ذا الشخصية الساحرة، أنْ يثأر له؛ إنَّ إبليس في الفردوس المفقود يشبه كلًّا من هاملت اليافع والعجوز، الأب الذي يتطلَّب، والابن الذي يسعى وراء الثأر. وحيدًا وملعونًا، ومع فقدانه إلى الأبد لجنة ميلتون المليئة العذبة

والمضجرة، يدَّعي إبليس أنَّه مسؤولٌ عن نفسه؛ ويسعى إلى الانتقام، وترتد عاقبة أفعاله على رأسه الخبيث. يُمضي إبليس والشياطين معظم أول كتابين من الفردوس المفقود وهم يتجادلون حول أنجع طريقةٍ للانتقام من الإله. ويمضي هاملت الشاب معظم مسرحيته وهو يتساءل عن الشيء نفسه، ويحاول أنْ يبتكر ثأرًا مناسبًا، وقد كان يستطيع أنْ يقتل عمَّه كلوديوس، ولكنه عوضًا عن ذلك يؤخر الانتقام من أجل صوغ خطةٍ ترضي خياله
الواسع العجيب.

قد يكون كيتس يلمِّح إلى أنَّ خيال هاملت شيطاني مثل خيال إبليس، فهاملت ليس مجرَّد مفكِّرٍ محنكٍ لا مثيل له، ذا تفكيرٍ عميقٍ وسريعٍ سرعة البرق، وليس مُضحكًا للغاية ولاذعًا في سخريته فقط، بل رجلٌ توَّاقٌ للعنف أيضًا، يتبجح قائلًا: «بوسعي الآن أنْ أشرب الدم الحار»، فهو يطعن بولونيوس من دون ندم.

وتبقى ضغينة هاملت، كضغينة إبليس، غير مشبعة حتَّى في نهاية المسرحية، وعندما يموت يقتل العديد من شخصيات زملائه، ولكنه- بخلاف إبليس- لا يفقد قيمته، بل يعلو شأنه مع استمرار القصة.

في ملاحظته الهامشية، لا يذكر كيتس أيًّا من الذي ذكرته، فهو يجري ببساطةٍ مقارنةً بين بدايتي قصيدة الفردوس المفقود الملحميَّة ومسرحية هاملت، إلا أنَّ القوة الإيحائية للمقارنة تجعل منها مصدرًا لا متناهيًا للاهتمام، وهو ما أتاح لي بناء تعليقٍ على تعليق كيتس. قد لا تكون ملاحظاتك الهامشية ساحرةً بقدر ملاحظات كيتس الهامشية، إلا أنَّها ستعود عليك بالفائدة، وهذه هي الغاية.

لنستخدم نص قصيدة الكركن The Kraken [وحش خرافي اسكندنافي] لنوضح تدوين الملاحظات، وهي إحدى أولى القصائد الكنسيَّة التي قام تينيسون العظيم

بكتابتها، وكان يبلغ حينها واحدًا وعشرين عامًا. بعد أن تقرأ قصيدة الكركن فإنك لن تنساها، فهي واحدةٌ من بين أكثر أعمال الشاعر إثارةً، ومن أسهلها منالًا.

بطل القصيدة مخلوقٌ بحريٌّ غريبٌ، وَجَدَهُ تينيسون في علم الأساطير النرويجي، وعمد إلى خلق جوٍّ مشؤومٍ ومسكونٍ يحيط بوجوده الضخم. أولًا، فيما يأتي نورد لك أبيات القصيدة:

تحت الأعماق العلويَّة حيث العواصف الرعدية؛

بعيدًا للغاية، في أسفل البحر السحيق،

وبسباته الأزلي الخالي من الأحلام والمحصن ضد الغزو

يقبع كائن الكركن وهو نائم؛ وأوهنُ أشعة الشمس تهرب

من حوالي أطرافه الضبابية؛ وفوقه تتضخم

إسفنجاتٌ ضخمةٌ تبلغ آلاف السنين في الارتفاع والامتداد؛

على بعدٍ شاسع عند الضوء الواهن،

من العديد من الكهوف العجيبة والحُجرات السريَّة

تظهر أخطبوطات لا تُعدُّ ولا تُحصى

لتذرو بأيد عملاقةٍ الأخضر الراقد.

في ذاك المكان قَبَعَ وسيقبع لمئات السنين

يقتات على دود البحر العملاق في أثناء نومه،

إلى أنْ تسخِّن النار الآنفة أعماق المحيط؛

ومن ثمَّ سوف تراه أعين الإنس والملائكة،

سوف ينهض بزئيرٍ مدوٍّ ويموت على السطح.

والآن إليك سلسلةً من الملاحظات التي من الممكن للقارئ الذي يتطرق للقصيدة أن يكتبها.

قبل استخدام المعجم أو التفكير في كلمات تينيسون، قد يبدو انطباع ذاك القارئ الأول على هذا النحو (توفر هيلين فيندلر في كتابها المفيد قصائد، وشعراء وشعر (Poems Poets Poetry) أمثلة عدة لملاحظات كتبت بسرعةٍ في دفتر الملاحظات): تحت الأعماق العلويَّة حيث العواصف الرعدية؛

[لماذا الأعماق (العلويَّة)؟ أين يقع ذلك؟ وماذا يقع (تحته)؟ ما (العواصف الرعدية)؟].

بعيدًا للغاية، في أسفل البحر السحيق،

[ماذا تعني كلمة (السحيق) هنا؟ لا يمكن أن تعني ما تعنيه بالعادة...].

وبسباته الأزلي الخالي من الأحلام والمحصن ضد الغزو

[لماذا (المحصن ضد الغزو)؟ من يمكن أن يغزو سباته؟].

يقبع كائن الكركن وهو نائمٌ: وأوهن أشعة الشمس تهرب

[ما هو (كائن الكركن)؟ لماذا (أشعة الشمس) بالجمع وليست بالمفرد؟ فكرة غريبة: أشعة الشمس تهرب...]

من حوالي أطرافه الضبابية، وفوقه تتضخم

[(الضبابية) كلمة صحيحة؛ لأنه يصعب عليَّ أنْ أتبيَّن كيف يبدو الكركن في الواقع...].

إسفنجاتٌ ضخمةٌ تبلغ آلاف السنين في الارتفاع والامتداد؛

[(آلاف السنين)=؟].

على بعدٍ شاسع عند الضوء الواهن،

من العديد من الكهوف العجيبة والحجرات السريَّة

[لا بدَّ أنَّ كلمة (الكهوف) تعني (الغار)، أليس كذلك؟].

أخطبوطات لا تُعدُّ ولا تُحصى

تذرو بأيدٍ عملاقةٍ الأخضر الراقد.

[ماذا تعني كلمة (يذرُّ)؟ تذكرني كلمة (الراقد) بكائن الكركن النائم...].

في ذاك المكان قبع وسيقبع لمئات السنين

يقتات على دود البحر العملاق في أثناء نومه،

[(يقتات)؟ هذا الكائن نائمٌ مجددًا... ألا يستيقظ ذاك الوحش إطلاقًا؟].

إلى أنْ تسخِّن النار الآنفة أعماق المحيط؛

[(النار الآنفة)؟ ماذا يعني ذلك؟].

ومن ثمَّ سوف تراه أعين الإنس والملائكة،

[لا يراه الإنسان فقط بل الملائكة أيضًا؟ لماذا أضاف تينيسون الملائكة؟].

سوف ينهض بزئيرٍ مدوٍّ ويموت على السطح.

[هذا الوحش ليس مثالًا جيدًا على المسيرة المهنية؛ فما إن يستيقظ من سُباته حتى يموت، وهل يستيقظ أصلًا؟].

حسنًا، لنجرب ذلك من جديد، بعد الرجوعِ لمعجم جيدٍ عدة مرات (ويفضل معجم أكسفورد الإنجليزي) وبعد التفكير المطوَّل (انظر القاعدة السابعة: استخدم المعجم)، يعود قارئنا للقصيدة، ويعاود قراءة القصيدة مجددًا وببطء، وجهارًا، عدة مرات. الصبر، كما نصحت في القاعدة الأولى، من متطلبات القراءة المتأنية.

لم تكن استجابات القارئ الأولى غير صحيحة، ولكنها كانت تطورًا مطلوبًا، قد تبدو ملاحظاته الآن كالآتي: تحت الأعماق العلويَّة حيث العواصف الرعدية؛

[يفتتح تينيسون القصيدة وهو يصف مكانًا، إلا أنَّه يجعل الموقع ضبابيًّا...

(الأعماق) هي أعماق المحيط، هكذا يخبرني معجمي، وهكذا قد تعني (العواصف الرعدية) الأصوات التي تصدرها السفن؟].

بعيدًا للغاية، في أسفل البحر السحيق،

[القصيدة تتجه للأسفل أكثر فأكثر؛ ليس فقط تحت الأعماق العلويَّة، كما في السطر الأول، ولكن بعيدًا للغاية، في أسفله. كلمة (السحيق) تعني أنه (لا قعر له)، يبدو عمق المحيط بلا قعر].

وبسباته الأزلي الخالي من الأحلام المحصن ضد الغزو

[يصفُ السبات بثلاث صفاتٍ متتاليةٍ، في تصعيد ثلاثي، حيث تكون العبارة الثالثة الأخيرة الأكثر أهمية دائمًا. لم نتطرق بعد لموضوعِ الجملة، الذي يؤجله

تينيسون إلى السطر التالي، وهو محور القصيدة، غير أنَّنا نعلم أنَّه قديمٌ جدًّا، و(لا يحلم)، هل لديه عقلٌ أساسًا؟ تتوِّج السلسلة بالصفة الثالثة، وهي أغرب صفةٍ على الإطلاق: (محصن ضد غزو). إنَّ نوم هذا الكائن منغلق، ومحصنٌ وكأن غزوًا سيحصل].

يقبع كائن الكركن وهو نائم؛ وأوهن أشعة الشمس تهرب

[لا بدَّ أنَّ كائن الكركن وحشٌ أسطوريٌّ... يقول تينيسون إنَّه (ينام) ويستخدم كلمة (نوم)، ويبدو أن التكرار يدل على أن النوم هو عمله الأساسي، إذا كنت تستطيع أن تسميه عملًا. وتستخدم (أشعة الشمس) بصيغة الجمع لأنَّها خافتةٌ للغاية، وهي آثار متحطمة، ومتكسرةٌ على سطح البحر..æ(تهرب) من كائن الكركن، وكأنَّه يملك قوةً خارقةً يخيف بها أي شيءٍ يقترب منه، ومنها أشعة الشمس الواهنة].

من حوالي أطرافه الضبابية؛ وفوقه تتضخم

[هذا السطر الثاني على التوالي الذي يحوي على فاصلة منقوطة في وسطه؛ وهو ما يعرفه قراء الشعر الخبراء باسم الانقطاع. يبدأ شطرا البيت ب (من حوالي) æ(فوق)، على التعاقب؛ وهي إشارات إلى المكان، كما في السطرين الأولين من القصيدة. إن استخدام (أطراف ضبابية) مبهم؛ من أجل الإيحاء بأنَّه من الصعب إيجاد الفرق بين كائن الكركن نفسه وما يحيط به. ما نزال نجهل كيف تبدو الأطراف].

إسفنجاتٌ ضخمةٌ تبلغ آلاف السنين في الارتفاع والامتداد؛

[تبدو الإسفنجات كجزءٍ من الكركن تقريبًا؛ أطرافه بجانبه والإسفنجات فوقه].

على بعدٍ شاسع عند الضوء الواهن،

[إنَّ (على بعدٍ شاسعٍ) مبهمة على نحوٍ ساحرٍ، وتذكر بالقصص الخيالية التي تحدث في أرضٍ بعيدةٍ جدًّا. (الواهن) تبدو شديدة وغريبة، وما أغرب استعمالها كصفةٍ (للضوء)!].

من العديد من الكهوف العجيبة والحجرات السريَّة

[(عجيبة)æ(سرية) تضفي جوًّا سحريًّا...يبدو أنَّني أتذكر كلمة (كهف) من قصيدة (La Belle Dame Sans Merci): «أخذتني إلى كهفها الخلاب»].

أخطبوطات لا تُعدُّ ولا تُحصى

[كما تصف جُمَل (محصن ضد الغزو)æ(لا تعدُّ ولا تحصى) الكركن بكلامٍ سلبيٍّ، هنا يقترح الشاعر أنَّنا لا نستطيع رؤية العدد الحقيقي للبوالب؛ ببساطةٍ إنهم كثيرون للغاية. (لا تعد ولا تحصى) تعني واسعة، ولكن كم يبلغ وسعها؟ ما يزال الكركن ضبابيًّا، وغير محدد].

تذرو بأيدٍ عملاقةٍ الأخضر الراقد.

[التذرية هي ما يقوم به المزارعون أوقات الحصاد: يفرقون بين القمح والقشر، النافع من عديم الفائدة. لا يعني (الخضار) هنا الحقل، بل يراد به طحلب المحيط.

(الراقد) مثل الكركن تمامًا، يبدو أنَّ الوحش يخلق حقل طاقةٍ يسبِّب النعاس. تبدو البوالب

الآن كالأذرع].

في ذاك المكان قبع وسيقبع لمئات السنين

يقتات على دود البحر العملاق في أثناء نومه،

[يُذكَر النوم من جديد... وثمَّة تأكيدٌ أكبر على السَّعة (دود البحر العملاق). كلمة (يقتات) تعني الأكل، والتسمين].

إلى أنْ تسخِّن النار الآنفة أعماق المحيط؛

[يبدو أنه ثمَّة دلالة هنا على نهاية العالم، عندما تحرق النار العالم. إنَّ كلمة (تسخِّن) هنا مثيرةٌ للاهتمام: كان من الممكن لتينيسون أن يقول (تغلي)æÃ (تحرق)¡

ولكنه يستخدم عوضًا عن ذلك شيئًا أكثر اعتدالًا، وهي كلمة فيها حرف علَّة له مهدئ، يخلق سجعًا مع كلمة (الأعماق) في اللغة الإنكليزية].

ومن ثمَّ سوف تراه أعين الإنس والملائكة،

[الملائكة: لا بدَّ أن ذلك يعني نهاية العالم كما في سفر رؤيا يوحنا، تتاح لنا أخيرًا رؤية الكركن مرةً واحدةً، عند نهاية العالم، وهو يعاكس وجوده في البحر العميق الذي لا يبدو له نهاية].

سوف ينهض بزئيرٍ مدوٍّ ويموت على السطح.

[يوجد فِعلان في السطر الأخير، (ينهض)æ(يموت) (هناك سجع بين الكلمتين في اللغة الإنكليزية)، وهما نظيران؛ فالنهوض يعني الموت لذاك الوحش. يشكِّل الشطر الأخير من البيت مفاجأةً: من الممكن أن نكون قد توقعنا أنَّ مهمة الكركن ستكون متوقدة عندما يستيقظ عند نهاية العالم، لكن يبدو أنَّه لا يستيقظ على

الإطلاق؛ فهو لا يتصرف بعنف إلا للحظةٍ مذهلةٍ أخيرةٍ. لا يوحي الزئير بألم الكائن وحسب، بل بأنَّه لا يزال مفزعًا أيضًا؛ فالأُسود تزأر لتُخيف ضحيتها. تُختَتَم القصيدة بكلمة (يموت): هل كان الكركن حيًّا حقًّا؟ بدا عليه أنَّه غير واعٍ للأبديَّة؛ لم يؤثر فيه سوى حدث واحد، وسبَّب ذاك الحدث موته. هل علِم حتَّى بما جرى؟].

قد لا تشاركُ أنت ذلك القارئ معرفته الفجائية للصِّيغ الأدبية (الانقطاع والتصعيد الثلاثي)، والنصوص السابقة (كيتس وسفر رؤيا حنا)، ولكن إذا ما أمضيت وقتًا كافيًا مع قصيدة تينيسون الكركن؛ وإذا ما صقلت صبرك (انظر القاعدة الأولى)؛ فإنك سوف تطوِّر شيئًا يشابه هذا المستوى من الحساسية لطبيعة القصيدة.

سوف تتمكن من كتابة ملاحظات مفصلة وفطنة، تشابه الملاحظات التي سجلتُها. ومن المهمِّ أيضًا، أنك ستبدأ بفهم جو القصيدة، بالإضافة إلى فهم ماهيَّة الكائن. إنَّ عالم الكركن هادئ وخامد ومشتق من تجربةٍ حقيقيةٍ. إنَّ عالم السطح الذي نعرفه جيدًا لا يكاد يكون مرئيًّا بالنسبة إلى هذا الوحش الشاحب، بل هو مجرد ظلالٍ واهنة، وعندما يلامسه الواقع أخيرًا، ينفجر بصيحاتٍ قاتلةٍ ويلفظ أنفاسه الأخيرة.

تفتقر قصيدة الكركن للدراما، وهي مميزة في هذا الجانب. إنَّ قصائد تينيسون غالبًا ما تكون جامدةً بوضوحٍ. يُبهِجُ الركودُ كلًّا من هذا الشاعر وجمهوره، ويستحوذ الجو الخياليُّ والكثيف بصورةٍ رائعةٍ على انتباه قارئ الكركن. كلما درست وصف تينيسون الأخَّاذ، وجدت نفسك مشغولًا بعالمٍ بحريٍّ ضبابيٍّ،

وستعطيك الملاحظات التي تدوِّنها خلال تجربتك حِسًّا أرسخ باستجاباتك؛ ستعرف كيف تقرأ القصيدة، ماذا ترى فيها ولماذا، وينطبق الشيء نفسه على أيِّ نصٍ تدوِّن ملاحظاتك عنه.

كلمة نصح أخيرة بخصوص تدوين الملاحظات؛ إذا كان الكتاب ملكك، فمن المحتمل أنك سترغب في التحشية عليه بقلم الرصاص لا بقلم الحبر (كما أفعل دومًا)٥

وإلا فستشعر بأنك تتنافس مع المؤلف، عوضًا عن البحث عن قصد المؤلف.

والآن إليك تحذيرًا هامًّا: لا تكتب على كتابٍ من المكتبة. تُصوِّر رواية ninP¡ للكاتب فلاديمير نابوكوف، أستاذًا جامعيًّا مهاجرًا يدعى تيموفي بنين. يحل الفصل الدراسي الجديد على بنين في جامعة ويندل (مبنية على نسق جامعتي ويلزلي وكورنيل، وهما الجامعتان اللتان درَّس بهما نابوكوف بنفسه): «من جديد، في هوامش كتب المكتبة، كتب طلبة السنة الأولى النجيبون تعليقاتٍ مفيدةً مثل (وصف للطبيعة)æÃ (تهكم)؛ وفي نسخةٍ جميلةٍ من قصائد (Mallarme)¡ رسم معلِّقٌ قديمٌ مؤهلٌ خطًّا بقلم حبرٍ بنفسجيٍّ تحت كلمة oiseaux» الصعبة، وكتب فوقها كلمة (طيور).

يتفوَّق مدوِّن الهوامش على نفسه في بعض الأحيان، وهو سببٌ وجيهٌ لعدم تدوين الملاحظات في العلن. تذكر فرانك كرموود أنَّه وجد ذات مرة «في مكتبة الجامعة، نسخةً من كتاب المقدمة (prelude) لوردسوورث، علَّق فيها المحرر، في شطحة خيالٍ نادرةٍ، أنه وجد (دم الآلهة السماوية) يسري في عروق القصيدة.

صحح قارئٌ ما ذلك (بالحبر) لتصبح (طبقة سماوية من الملائكة»)؛ (دمُ الآلهة هو ما يسري في عروق الآلهة الإغريقية). لا يوجد أسوأ من أن يترقب المرء أن يجد الملاذ في الكتاب، ليجده مزخرفًا بخربشات صفراء لقلم أحدهم، أو الخطوط التحتية الفجة، أو التعليقات من النوع الذي سخر منه

نابوكوف وكرموود.

عندما كنت أكمل دراساتي العليا في ثمانينيات القرن العشرين، لاحظت أن العديد من كتب الأدب الإنكليزي في مكتبة حرم جامعة يال، وعلى وجه الخصوص الكتب المتعلقة بالقرن الثامن عشر، قد شوهها قارئ مستاء. كان هذا الشخص- وهو على الأرجح طالبُ خريجٌ زميل-يُحبُّ أن يدوّن تعليقاتٍ هامشيةً لاذعةً، وكانت مكتوبةً دائمًا بأحرف عنكبوتية عمودية. كانت تلك التعليقات المتفوقة (الحذقة) طريقةً وقحةً لشق الطريق إلى الكتاب ومحاولة سرقة الأضواء من المؤلف. بدلًا من الخدش والخمش لشق طريقك إلى عمل المؤلف، من الأفضل أن تستخدم ملاحظاتك الهامشية كطريقةٍ لتعقب استجاباتك، وهكذا تقترب أكثر من الكتاب، وتصبح شريك الكتاب، عوضًا عن ترك ندبات المعركة عليه. ليست الغاية من تدوين الملاحظات، النيل من الكتاب، ولكن الغاية هي أن تفهمه، وأن تتفكر في طريقة عمل المؤلف، لا أن تفسده.

القاعدة الثالثة عشرة: استكشف طَرائق مختلفةً

إنَّ المراجعة التي تعدُّ أداة الكاتب الأساسية مهمةٌ أيضًا بالنسبة إلى القارئ. يُعدُّ تخيل كيف كان من الممكن للمؤلف أنْ يبدأ عملًا ما أو أنْ يُنهيه بصورةٍ مختلفةٍ، أو

أنْ يغيِّر لحظةً حاسمةً في حبْكتِهِ، تمرينًا مفيدًا دائمًا. طوِّرْ حِسًّا للقرارات التي يتخذها الكاتب عن طريق التدرب على تجارب فكريَّة: على أي نحوٍ سيكون العمل الذي تقرؤه دون إحدى الشخصيات الرئيسة؟ ما الفرق الذي سيحدثه نقص هذا المشهد أو ذاك؟ ستكتسبُ معرفةً جديدةً عن طريقة عمل الكُتَّاب والقرارات التي يتخذونها. لم تنشأْ الكتب على صورةٍ من الكمال، ولم تكن كل سمةٍ محفورةً على الحجر منذ البداية. لقد أُعيدت صياغتها وغُيِّر ترتيبها وحملت آثار تغير أفكار مبدعيها. ينطبق هذا الشيء نفسه حتى على الكُتَّاب الذين يملكون حِس الارتجال، مثل سرفانتيس ودوستويفسكي. وأشار ويستن هيو أودن في محاضرةٍ (سجلها آلن آنسين) إلى أنَّه «عندما نقرأ أعمال دوستويفسكي فإنَّنا نشعر بأنَّ هذا رائعٌ، وهذا مدهشٌ، أمَّا الآن فعُدْ إلى المنزل واكتب ذلك كلَّه من جديد. إلا أنَّه إذا قام بذلك فإنَّ أثر ذلك كلِّه سوف يضيع». إنَّ سرد دوستويفسكي الفوضوي للقصص هو في الحقيقة أثرٌ مولَّدٌ بعنايةٍ، عوضًا عن كونه دليلًا عن عملٍ مستعجلٍ.

إن إحساسنا الأولي والبدائي بكيفية كون الكتاب مختلفًا، يكاد يكون عبارة عن أماني مبهمة لا أعمالًا من المخيلة مطورة تمامًا. قد نتمنى على سبيل المثال لو أنَّ تشيخوف لم يقتل شخصية كوستيا في نهاية مسرحية النورس وهو بطله الحزين والشاب، أو لو أنَّ دريزر جنَّب هيرستوود عملية التدهور الطويلة والبطيئة التي يعرِّضه لها في الأخت كاري

(Sister Carry). يتجنب الكتاب ردود الفعل تلك عوضًا عن الصدام معها. توجد طريقةٌ أفضل؛ بأن يستخدم القارئ مخيلته بنشاطٍ ليتصور نهايةً بديلةً كان من

الممكن للكاتب أنْ يتبناها ولكنَّه لم يفعل (فلِكون كوستيا كاتبًا مسرحيًّا ناجحًا لمَّ الشمل السعيد بين هيرستوود وكاري)، فعندها ستبدأ بفهم سبب كتابة
تشيخوف ودريزر لما كتباه. إنَّ كاري بطلة دريزر شخصيةٌ معاكسةٌ لإيمَّا بطلة بوفاري، وهي صاحبة تصورات ناجحة، بخلاف تصورات إيمَّا؛ لأنها تكتسب بدراية (سلبية الروح) التي تحتاج الممثلة إليها، إنَّ هيرستوود حالمٌ رومانسي أيضًا، إلا أنَّه واقعي على عكس كاري، وهو يرفض أداء الأدوار، ويصبح عوضًا عن ذلك أشدَّ بؤسًا وأسوأ نسخة ممكنة من نفسه. إنَّ كاري وهيرستوود هم في الحقيقة نظراء، ويُبرزُ قَدَرُهم المتغاير بقسوةٍ ذلك الفرق، وإنَّ جمعهم معًا سيعني الكذب بخصوص الخيارات المتناقضة جذريًّا التي تتكون الحياة منها في أعمال دريزر.
يبدو أنَّ بعض المؤلفين - ساموِيل بيكيت وتوماس هاردي، على سبيل المثال - لديهم علاقةٌ شبه ساديَّةٍ مع قرائهم؛ فهم يريدون معاقبتنا بسبب أملنا. إذا كنَّا نكره تلك السمة، فإنَّنا نحتج ببساطةٍ على فكرة المؤلف الأساسية (راجعْ القاعدة التاسعة: ابحثْ عن فكرة الكاتب الأساسية). سنصل إلى طريقٍ مسدودٍ إذا كنَّا نبحث
عن النهايات السعيدة في كتابات بيكيت وهاردي، وعوضًا عن ذلك يتحتَّم علينا أنْ نقدِّر الألمعيَّة الفذة لرؤيتيهما التشاؤميتين. يجب أن تخضع كتابات المؤلف التي من محض خيالنا لذوق المؤلف، عوضًا عن محاولة استبدالها شيئًا أكثر ملاءمة لنا. يعدُّ أخذ مراجعات الكاتب بالحسبان، والسؤال عمَّا قرر المؤلف أن يعدِّل، ولماذا، أمرًا قيِّمًا دومًا. يوجد لبعض الأعمال الشهيرة نسخٌ مختلفةٌ عديدةٌ، فإذا أخذت

مثلًا قصيدة **Prelude** للشاعر وقارنت النسخ الثلاث؛ **The Two-Part Prelude** التي صدرت عام **1798**م، والإصدارين اللذين تلواها عامي **ã1805 æã1850**؛

فستجد في كل مرة أن تغييرات وردسوورث لرأيه تنويرية، وستضطر إلى سؤال نفسك أيُّ نسخةٍ من القصيدة تفضل أكثر ولمَ. وتعتبر قصيدة **The Two-Part Prelude** عملًا قويًّا ومكثفًا بصورةٍ تثير الدهشة، إلا أنَّ قصيدة **Preludes** اللاحقة التوسعية تمتد أكثر، وتظهر لنا مخيلة ووردسورث العظيمة أكثر. إذا كنت تحب قصيدة ويتمان، التي تدعى **(Crossing Brooklyn Ferry)** فإنَّك سترى القصيدة بعين جديدة بعد قراءة النسخة الأولى من القصيدة، التي تدعى **(Sun-Down Poem)** من الإصدار الثاني من **Leaves of Grass** **(ã1856)**. وتعطينا دراسةٌ للمراجعة لمحةً عن كيفية جمع أجزاء العمل، ونظرةً على عمل الكاتب من

خلف الكواليس.

وصرّح إرنست همنغواي في مقابلةٍ أجرتها **(The Paris Review)** معه عام **1956**م، أنَّه أعاد كتابة الصفحة الأخيرة من روايته وداعًا للسلاح **A Farewell to Arms** تسعًا وثلاثين مرةً قبل أن يرضى عنها. وقال فلاديمير نابوكوف ذات مرة: «أعدتُ كتابة-غالبًا عدة مرات-كل كلمة قمت بنشرها على الإطلاق. تدوم أقلامي

الرصاص أكثر من مماحيها» (كان نابوكوف دائمًا يكتب بأقلام الرصاص على بطاقات الفهرسة التي كان يعيد ترتيبها ليشكل نصه النهائي منها). وصرَّح غوستاف فلوبير، المترهب وتلميذ إعادة الكتابة الساديُّ: «أحب عملي حبًّا جامحًا ومنحرفًا كما يحب المتنسك قميص الشعر الذي يسبب الحكة لبطنه». إنَّ إعادة التشكيل غير المتناهية هي فن الكاتب من خلال التبديل بين الجمل. وصفَ أوسكار وايلد عملية المراجعة عندما وصف يوم عمله لضيوفه على وجبة العشاء: «قبل الغداء، قمت بحذف فاصلة، وبعد الغداء قمت بإعادة كتابة الفاصلة». كان وايلد - شأنه شأن كل كاتب جيد - ناشدًا للكمال ومتعصبًا للكلمة.

فيما يأتي نورد مثالين رائعين عن عملين قام مؤلفاهما بمراجعتهما بطريقة درامية وكاملة: رواية الغاتسبي العظيم لفرانسيس سكوت فيتزجيرالد، وقصيدة (Design) لروبرت فروست. في كلا العملين يقود أخذ قرارات المؤلف بالحسبان إلى احترامٍ متزايدٍ لرؤية المؤلف، ويتيح كذلك رؤية الكتابة بوصفها عمليةً نشاطيةً تمامًا مثل القراءة. قد يبدو الكتاب محفورًا في الصخر، إلا أنَّه في الحقيقة قد نُحتَ مرارًا وتكرارًا. إنَّ بدايات الكاتب الخاطئة، وتبديل رأيه، تتيح لنا فرصة رؤية كيفية نشوء الكتاب، وكيف أن أجزاءه ضروريةٌ ليكمل بعضها بعضًا. كل كتاب، وعلى وجه الخصوص الكتاب العظيم، كان من الممكن أن يكون مختلفًا عما هو عليه.

إنَّ مراجعة فيتزجيرالد لكتابه الغاتسبي العظيم هي حالةٌ شهيرةٌ وتعليميةٌ. في هذا المقطع، تقص دايزي محبوبة غاتسبي لراوي الكتاب، نيك كارواي، لقطةً

صادمةً من زواجها من الوحشي توم بوكانان. وهذه نسخة فيتزجيرالد الأولى:

«استمع إلي يا نيك» قالت فجأةً، «هل سبق أن سمعت ما قلتُهُ عندما ولِدَتْ طفلتي؟».

«لا يا دايزي».

«حسنًا، كان قد مر أقل من ساعة على ولادتها، ولم يكن أحد يعرف مكان توم. وصحوت من تخدير (مادة الأتير)، وشعرت بأنني قد خُذلتُ بالكامل، وكأنَّ سرية جيشٍ قامت بالاعتداء علي وتُرِكتُ في الميدان لأموت وحدي».

غيّر فيتزجيرالد أسطر دايزي لتكون كالآتي:

«حسنًا كان قد مر أقل من ساعة على ولادتها، ولم يكن أحد يعرف مكان توم. وصحوت من تخدير (مادة الأتير)، وشعرت بأنني قد خُذِلتُ بالكامل.... قلت: «آمل

أن تكون فتاةً حمقاءَ؛ لأنَّ أفضل شيءٍ يمكن أنْ تكون عليه الفتاة في هذا العالم، كونها حمقاء جميلةً صغيرةً» ».

تُحسِّنُ مراجعة فيتزجيرالد الرواية، فعوضًا عن الإدلاء بمقارنةٍ عنيفةٍ وبلا غاية (اعتداء الجنود عليها)، تتحدث دايزي عن وحدتها بضعفٍ أكبر وبطريقةٍ مثيرةٍ للشفقةٍ، وهي تهمس بتهكمٍ عن أملها بأن تكون ابنتها مثلها (حمقاء جميلة صغيرة) (كما هي عليه بسبب زواجها من توم). يُمثِّل السطر الجديد شخصية دايزي بحق، كان السطر القديم فظًّا وغير مصقولٍ، كان مهتاجًا كثيرًا، ولكنه لم يكن ملائمًا لشخصية دايزي الضعيفة، التي يحكمها الخيال. إنَّ السطر المنقح مؤلمٌ

أكثر؛ لأن فيتزجيرالد يضع فيه شعور دايزي إزاء ذاتها أمام العيان.

تقدم قصيدة فروست (Design) درسًا آخر مثيرًا للاهتمام عن المراجعة. وفيما يأتي نسخة فروست القديمة من (Design) التي سمَّاها (In White):

عنكبوتٌ محدبٌ مثل زهرة الثلج البيضاء

على زهرةٍ طبيَّةٍ بيضاء، يمسك عُثًّا

كقطعةٍ هامدةٍ من قماش الحرير الأبيض-

هل سبق أن رأت العيون الفضولية مثل ذاك المنظر العجيب؟-

أعجوبةٌ صغيرةٌ، يتصادم فيها الموت والآفات

مثل مكونات الحساء الذي تعده الساحرة؟ -

العنكبوت الخرزي، الزهرة مثل الزبد،

والعث تحمَل وكأنَّها طائرةٌ ورقيةٌ.

ما دخل تلك الزهرة باللون الأبيض،

إنَّ الوردة الزرقاء هي سبب سعادة كل الأولاد.

ماذا أتى بالعنكبوت لذاك الارتفاع الشاهق؟

(يجب ألَّا نفترض شيئًا عن محنة الطاحونة المغبرة).

ما الذي أتى به غير مشيئة الظلام والليل؟

مشيئة، مشيئة! هل استخدم الكلمة استخدامًا صحيحًا؟

قارِنْ بنسخة فروست الأخيرة من قصيدة (Design) (من كتابه A Further Range): أنا وجدت عنكبوتًا مدمَّلًا وأبيض وسمينًا،

على زهرةٍ طبيَّةٍ بيضاء، يمسك عُثًّا
كقطعةٍ صلبةٍ من قماش الحرير الأبيض-
صفاتٌ متنوعةٌ من الموت والآفات
مختلطة وجاهزة لتبدأ غزل الصباح
مثل مكونات الحساء الذي تعده الساحرة -
عنكبوتٌ كقطرة ثلجٍ، وزهرةٌ كالزبد
وأجنحةٌ ميتةٌ تُحمَلُ كطائرةٍ ورقية.
ما دخل تلك الزهرة باللون الأبيض،
الزهرة الطبيَّة الزرقاء والبريئة على جانب الطريق؟
ما الذي أتى بالعنكبوت لذاك الارتفاع الشاهق؟
ومن ثمَّ قاد العث الأبيض إلى الليل البعيد؟
ماذا يفزع غير مشيئة الظلام؟ -
إذا كانت المشيئة تتحكم في شيءٍ ضئيل الحجم كهذا.

عندما أعاد فروست كتابة القصيدة، أجرى بعض التعديلات من أجل نظمها؛ فحذف السطر المُربك الموجود بين القوسين الذي يتضمن (الطاحونة) (المغبرة)؛ بالإضافة إلى الإشارة إلى (العيون الفضولية) للمتحدث. إلا أنَّ أهم التغييرات هي تلك التي أجراها على بداية قصيدة (Design) ونهايتها؛ فقد استبدل بالسطر الأول الأصلي (عنكبوت محدب مثل زهرة الثلج البيضاء) السطر الآتي: «وجدت عنكبوتًا مدمَّلًا أبيضَ وسمينًا»، بالإضافة إلى وضعه لكلمة (أنا) في القصيدة (الأنا

الوحيدة في الأسطر الاثني عشر بأكملها). تجعل مراجعة فروست من عنكبوته شيئًا مزخرفًا، إذ تتغير كلمة (محدَّب) الحياديَّة إلى كلمة (مدمَّل)، التي تدل على وجه طفلٍ له غمَّازات-وهو تشبيهٌ قبيحٌ منفِّر. وغدا العنكبوت الآن (سمينًا وأبيض)؛ ولم يعد (زهرة ثلج) (وهي الكلمة التي يدَّخرها فروست إلى ما بعد، في النسخة الجديدة من القصيدة).

قرر فروست أن يثير اشمئزاز القارئ من السطر الأول من قصيدته السونيت التي أعاد كتابتها: يقدِّم وحشًا صغيرًا للغاية وسمينًا وشاحبًا. ومع استمرار القصيدة تستمر هذه المقدمة المقززة بالصورة الجديدة (لحساء الساحرات). يخلط فروست جرعةً منفِّرة، تتألف من العنكبوت المقزز، ومن ضحيته العُث، ومن زهرة (وهي زهرةٌ زرقاء في العادة، ونادرًا ما تكون بيضاء). إنَّ العنكبوت هو عنكبوتٌ شاحب، وهو يشبه الأموات، وعادةً ما يختبئ بظل خلفيةٍ بيضاء. (سيظهر بحثٌ سريع في موقع غوغل الجانب المروِّع لهذا العنكبوت بالتحديد؛ وإنه أمرٌ مقززٌ بالفعل، من ضمن ذلك الغمازات وكل شيء آخر).

في نسخته المنقحة يبرز سمات مشهده الرمزية والشنيعة، ويشدِّد بقوةٍ أيضًا على رسالة القصيدة، التي تتعلق بمكان المشيئة، أو تحكم النية، في الكون (كما يوحي عنوان القصيدة الجديد). إذا كنت تعرف قصيدة (النمر **Tyger**) للشاعر ويليام بليك، فستعرف الغاية وراء سؤال فروست في قصيدة (**Design**)؛ فبليك يسأل عن

حكمة خالق الخير من وراء خلق كائنات شريرة مثل النمر المخيف؟ كيف من الممكن للخير والشر أن يتعايشا؟ كل بيت من القصيدة ينتهي بأسئلة في محاولة لفهم

السر وراء التناقض في هذا الوجود. من سِفر أيوب، بالإضافة إلى سفر إشعيا 44؛ الذي يسمي الإله خالق كل من الخير والشر.

هذه سابقاتٌ مهمَّة يطبقها فروست بتناظر على جزئية صغيرة: تصميم أو تركيب شيء أبيض على شيء أبيض آخر، آكل ومأكول. تعني كلمة (Design) الشيء المركب أو النمط، وتعني الاتجاه المُسيَّر. في يومنا هذا، يستخدم مناهضو نظرية داروين اليائسون ومناصرو عبارة (المشيئة المُتقنة)، هذه الكلمة بهذا المعنى، ليقصدوا بها إرادة قوةٍ أعلى تَظهَرُ في الطبيعة. رأى داروين الإرادة أيضًا، غير أنَّه حذف النية منها، سواء أكانت حسنةً أم خبيثةً. قد نكون تحت رحمة وحشيةٍ قادمة كوحشية نمر بليك أو وحش اللوثيان البحري في عمل جوبز، إلا أن هذه الحقيقة لا تبرر عالمًا غدارًا أو فاسدًا. لا يفرض القدير علينا المعاناة أو النعمة، يجادل داروين؛ للبيولوجيا قَدرُها الخاص، وتبقى غير متأثرة بالأخلاق. يقف فروست مترددًا بخصوص مسألة كون المشيئة تحكم كل شيء: إذا ما كان مشهدٌ مروِّعٌ يثبت نيةً خبيثةً خلف الكون. إنَّ فكرة مثل هذا الشر المخطط مغريةٌ بصورة فاسدة، غير أن الانغماس تمامًا في تلك الفكرة سيكون مروِّعًا ورائعًا. إنَّ هذا ببساطة مجرد عنكبوت وعُث، في نهاية المطاف.

إن قصيدة فروست (Design) تتوَّج بسؤالٍ نافذ: ما الذي أتى (بالعنكبوت) إلى هذا (الارتفاع)؟ ما الذي دفعه إلى التهام العُث، وهي ضحيةٌ تشابهه في اللون والطبيعة؟ يتنوع الجواب، الذي يأخذ صورة أسئلة إضافية بشدة في كلتا نسختي القصيدة. كتب فروست في الأول: «ما الذي أتى به غير مشيئة الظلام والليل؟/ مشيئة، مشيئة! هل استخدم الكلمة استخدامًا صحيحًا؟»، تبدو النهاية الأولى متكلفة، بسبب التكرر الثلاثي لكلمة (المشيئة)، وتتعثر في سؤالها الأخير، الذي يبدو

مفاجئًا لا مبشرًا، كما يجب أن يكون. توصل النسخة الأخيرة البشرى بجدية مناسبة: «ماذا يفزع غير مشيئة الظلام؟/ إذا كانت المشيئة تتحكم في شيءٍ ضئيل

الحجم كهذا».

يعود فروست هنا إلى صغر المشهد، الذي يمكن أن يكون دليلًا لعقلٍ متهجم بقوة، يؤكد أن الظلام يمتد إلى كل أجزاء تفاصيل الطبيعة الدقيقة. ويضيف أيضًا، بذكاء، كلمة (يفزع)، المرتبطة في علم أصل الكلمة بكلمة (شاحب)، وبالشحوب الذي يسببه الخوف.

يتحدث ميلفيل في روايته موبي ديك عن البياض على أنه أعجب وآخر ألوان الشر: خلاصة نقيض الظلام. مثل فروست وعنكبوته الأبيض، كان ميلفيل بحوته الأبيض يفكر في مكبث، الذي يصبح وجهه شاحبًا بعد قتله للملك دانكن؛ «لماذا حالي هكذا؛ يزعجني كل صوت؟»، يسأل مكبث.

قد تكون فكرة فروست الأكثر إخافةً هي عدم وجود مشيئة على الرغم من كل هذا، وأنَّ الكون عبارةٌ عن فوضى، وعمل العنكبوت هو عبارةٌ عن فوضى مصغرة.

كان فروست يسرح بخياله، ويلعب باحتمالٍ ما. وفي النهاية، يترك السؤال مفتوحًا: هل نرغب في رؤية نموذجٍ شريرٍ خطط له الإله، أو كونٍ رهيب أكثر، شكل ذاتي واحد في ظلامه؟ لن يكون الأخير بريئًا في منهج داروين، ويميل جذريًّا باتجاه شرٍّ من دون رأفة لأصغر زوايا العالم المخلوق.

لا تنجح المراجعة دائمًا بروعة كما في حالة قصيدة (Design) لفروست، وقد يصبح عمل الكتَّاب أسوأ حتَّى بعد المراجعة، وإن كانت حالات نادرة. في بعض الأحيان يكون المنقح هو الجاني، فمُنقح رايموند كارفر، غوردن ليش، جعل من قصص كارفر قصيرة وقليلة، غير أنَّه قلل من تأثيرها المنمق. كان أودن يراجع قصائده بنفسه باجتهاد، وبعض قراراته مشكوكٌ فيها. في قصيدته الرثائية (In staeY .B .W fo yromeM)؛ كتب أودن أولًا: «أوه، كل الآلات الموسيقية تتفق /

كان يوم وفاته يومًا مظلمًا وباردًا»، ثم عمد لاحقًا إلى تغيير أول هذه السطور إلى: «ما الآلات الموسيقية؟ لقد اتفقنا»، فجعلت المراجعة البيان مقيدًا وركيكًا، وجافًا عن عمد، سابقًا، كان صرخةً؛ أمَّا الآن فهو قياسٌ حذر.

من الممكن أن تحدث المراجعة في عقل القارئ كما في عقل الكاتب. بينما نقرأ نتخيل طرقًا يمكن للمؤلف أن يسلكها، أو نتمنى أن يسلكها المؤلف، ولربما خاب أملنا

في بعض الأحيان، حتى إننا نرفض الكتاب كله.

ما الذي يحدث عندما يريد القارئ أن يكون الكتاب مختلفًا عما هو عليه؟ ثمَّة حالات شهيرةٌ عن قراء اعترضوا على نهاية الكتاب؛ على سبيل المثال اعتراض الدكتور

صامويل جونسون على مسرحية الملك لير؛ إذ ثار عندما قرأ نهاية كورديليا المؤلمة كثيرًا، وانصرف عن القراءة رافضًا لسنواتٍ عديدةٍ قراءة نهاية مسرحية شكسبير.

وقلَّ الإقبال على المسرح في عصر جونسون أيضًا، واحتلت النسخة التي نقحها (Nahum Tate) لمسرحية شكسبير، التي تنجو فيها كورديليا (وتتزوج من إدغار!)؛

المسرح لأكثر من مئة عام.

ماذا نفعل عندما لا نستطيع، مثل جونسون، احتمال خيار المؤلف؟ يجب أن نتجنب طريقة جونسون في صدِّ ما لا يعجبه. كلما فكرنا بعاطفية بخيارات الكاتب،

اقتربنا أكثر من الكاتب، ومن رؤية الكتاب، إلا أنه لا بد أيضًا من إيجاد أصواتنا نحن القراء؛ إنَّ تقليد كلمات المؤلف وأفكاره ببساطة لا يعدُّ محادثةً. يمكن للقارئ أن يتبنى وجهة نظر، وأن يكون - للمفارقة - (على طبيعته) كلما امتثل لرؤية المؤلف. هذا الامتثال لا يعدُّ استسلامًا، بل كفاحًا مثيرًا للإعجاب ومحترمًا مع المؤلف.

قد يخاصمنا المؤلف لسبب وجيه، وقد يجعلنا نمر بشيء يشبه الجحيم، كما في مسرحية لير. يجب علينا أن نواجه رؤية المؤلف، عوضًا عن الانصراف إلى عملٍ بديلٍ

أكثر تناغمًا وخاصٍّ بنا.

القاعدة الرابعة عشرة: ابحث عن كتاب آخر

ما صورة المحادثة التي تدور بين المؤلف والقارئ؟ هذا هو السؤال الذي يتوِّج كل القواعد التي أعطيتها لك حتى الآن. لقد شدَّدت على الصبر (القاعدة الأولى)؛ والعناية التي يحتاج القارئ إلى بذلها من أجل الإصغاء إلى كلام المؤلف، والردِّ عليه. ثمَّة خطوةٌ إضافيةٌ: نستطيع أن نتأمل النقاش الذي تشارك الكتُب فيه، والمحادثات التي تدور

بين مؤلفيها.

تتحدث الكتب مع بعضها؛ وأوضح الحالات هي حالات تأثير بعضها في بعض، ولكن ليس فقط تلك الحالات. نوسع الحوار بين المؤلف والقارئ عندما نأتي بكتُبٍ غير متوقعة ونجعلها تتجادل. قد يجيب عملٌ فلسفيٌّ على مجلد شعرٍ غنائيٍّ، أو قد تجيب رواية كافكا على تاريخ أوروبا. تتحدث الكتب بعضها مع بعض بين سطور النوع الأدبي والعصر والأمَّة والثقافة، وغالبًا ما تكشف محادثتها اختلافها الجذري. أشار أفلاطون إلى (الجدل القديم بين الفلسفة والشعر). تأخذ تجاربُ مشتركةٌ، مثلُ التقدم في العمر والوقوع في الحب والتأقلم مع الموت، جوانبَ متباينة بصورةٍ مذهلةٍ في أنواعٍ مختلفةٍ من الكتُب. سيعبِّر الفيلسوف والشاعر والعالم البيولوجي والعالم الديني عن آراء متباينة في الحب، وسيكون سببُ التباين العوالمَ المميزة التي بناها كل منهم في كتبهم، ولكنَّ تلك العوالم ليست

بساطة غريبة على الإطلاق. تعتمد الكتب بعضها على بعض حتَّى عندما تختلف فيما بينها، فيعرف كل شاعر عندما يكتب القصيدة أنه يحيد عن طريقة تفكيرٍ مختلفة جذريًّا عن العالم: طريقة الخطابات السياسية أو قصيدة واقعية، على سبيل المثال.

ثمَّة حالاتٌ قابلة للنقاش لكتب تتحدث مع كتب أخرى؛ مثلًا عندما يرد شاعر على شاعر سابق، عن طريق الإلماع أو المحاكاة. وفيما يأتي نبدأ بمثالٍ صغيرٍ، لشاعر؛ وهو ساموبل ميناش الراحل، الذي كانت كل قصائده قصيرة. يُعلق كريستوفر ريكس على شِعر ميناش قائلًا: «ثمَّة تلاعبٌ بالكلمات بين الخفة والأهمية مرارًا وتكرارًا». تلاعب هي الكلمة الصحيحة؛ فميناش يستمتع استمتاعًا لطيفًا، وفي بعض الأوقات يشابه استمتاعه مزاح الأطفال ببعض الأمور الجدية للغاية، في حين لا يزال يعطي الجادُّ قيمته التامَّة. يضع هنا فكرته عن الموت مقابل مقطع شهير لشكسبير:

على عمق أذرعة خمسٍ

يفتح كل موت جديد

القبور القديمة ويحفر

قبري أعمق

الموتى، دون قيود، سيستيقظون

موجة بعد موجة

أغوص طلبًا للؤلؤتين

اللتين كانتا عينيه

إلا أنني لا أجد سوى الصخر-

لا سلسلة صخور-

حيث يرقد والدي

آتي لأحزن

يعود بنا ميناش إلى الأغنية التي ينشدها أريل في مسرحية العاصفة The Tempest لشكسبير، ليسخر من فيرديناند، الذي كان يظن أن والده قد أُغرِق (يلتمُّ

شمل الوالد والابن بصورة رائعة لاحقًا في المسرحية):

على عمق أذرعة خمس ينام أبوك في قرارة البحر

من عظامه يصنع المرجان

تلك اللآلئ المتوهجة كانت عينيه

لا يزول شيء منه

إلا أنه يعاني من تغير البحر

إلى شيء أكثر غناء وغرابة

في شعر ميناش السريع، الأب حقيقيٌّ وليس خرافةً؛ فهو (صخر) ملموس. يقابل الأوهام الخرافية التي يتباهى بها شكسبير في العاصفة، بقصيدةٍ تشابه الصخر، ووجيزة وغير سحرية. تعني جملة «آتي لأحزن»، بصورة تعبيرية، الهلاك؛ فقد نقول إن خططنا قد انتهت، ولكن هنا تعني العبارة أن نصل إلى الحزن، أن نكتشف

شعورًا مناسبًا للطريقة التي يترك الموت الأشياء عليها (أي البشر). ولكن يلعب ميناش بخفة بالمعنى الاعتيادي والاصطلاحي لجملة «آتي لأحزن».

في قصيدة ميناش، يستيقظ الموتى (موجة تلو الموجة)، في الذاكرة؛ وينزل الرجل الحيُّ، متذكرًا موته القادم. يبدو هذا موضوعَ مسألة خطيرة، إلا أن ميناش يعطيها سرعةً وبساطةً دائمين؛ لذا يثير في القصيدة فكرة تسليم هادئ ويقظ بالموت، غير أنَّه تهكمي وناجح؛ معاكسٌ لأسطر شكسبير الروحية والآسرة. يطرد ميناش سحر شكسبير من أجل تقديم شيء خاصٍّ به مكانه.

مثالٌ آخرُ عن محادثة بين قصيدةٍ وأسلافها هي قصيدة روبرت فروست **(Never** **emaS eht eB gnoS ’sdriB dluoW niagA)**؛ التي تردُّ على الإنجيل،

وقصيدة ميلتون الفردوس المفقود.

تجيب قصيدة فروست على العُرف الأدبي المتعلق بسقوط آدم وحواء؛ على الغالب الفصول الافتتاحية من سفر التكوين وقصيدة **Paradise Lost**. ولكن لا وجود للسقوط في قصيدة فروست **(Never Again)**؛ وتختلف العلاقة بين آدم وحواء اختلافًا شاسعًا عن أي رواية سابقة؛ ففي نسخة فروست، يقدِّر آدم «صوت

حواء المستمر طوال الصباح» الذي يؤثر برقةٍ في طيور الجنَّة. (أناقش قصيدة فروست بعمق في كتابي **(The Art of the Sonnet)**؛ الذي كتبه معي ستيفن بيرت).

عندما نحدد بصورةٍ صحيحةٍ الأعمال السابقة التي يردُّ فروست عليها في قصيدة
¡(emaS eht eB gnoS ’sdriB dluoW niagA reveN)
وعندما ندرك كيف
يختلف اختلافًا تامًّا عنها، نتعلم كيف نقرأ القصيدة قراءةً جديدةً. نرى هذه القصيدة القصيرة على أنها جزء من جدالٍ مشوِّقٍ يدور على مسار القرون. ينطبق الشيء نفسه على معظم الكتب التي تختار قراءتها؛ ستكون الكتب التي تستحق القراءة مدركة لسابقيها، ومستعدة لاكتشافهم.
أحيانًا، وكما في كتب إليوت، يصبح الغوص في مثل تلك الأسلاف الأدبية مواجهةً وتحديًا. تبدأ قصيدة إليوت The Waste Land بالآتي: نيسان يا أقسى الشهور، يخرج
الليلك من الأرض الميتة، يمزج
الذكرى بالرغبة، ويثير
الجذور الخاملة بأمطار الربيع
يعود إليوت إلى ستة قرون منصرمة؛ إلى كاتب الشعر الإنكليزي العظيم جيوفري تشوسر، الذي يبدأ حكايات كانتيربري بمدح قوى نيسان الحيوية: عندما يحل نيسان بشآبيبه
تكون رياح آذار قد نفذت إلى الجذور،
وغسلت كل يوم كرمًا برحيق أغصانها،
وتكون الزهرة هي الفضيلة التي أثمرت...

إن إشارة إليوت لتشوسر لا يمكن إخطاؤها، إذ إن سطور تشوسر هي من أشهر السطور في الإنكليزية؛ وهي مفارقة كبيرة**äÅ** (شآبيب (المطر العليل)) نيسان اللطيف عند تشوسر، التي تحيي الأرض بعد الشتاء القارس، تغدو في تحفة إليوت المعاصرة المطر البارد العنيف الذي يتطفل على ما يجب أن يبقى مدفونًا، «يخلط/الذكرى بالرغبة». يهدد مطر إليوت عالمًا منتفضًا وخانقًا، إلا أنه مضروب بضربات إيروس وصواعق الإلهام؛ عالم الأرض اليباب **The Waste Land**.

يطرح جون ميلتون في قصيدة الفردوس المفقود مسألة الإنجيل العبراني، لا لينقضه، كما يفعل إليوت بتشوسر، بل لينافسه. يتفوق ميلتون، في كتابه الرنان والشامل الكتاب السابع، على قصة الخلق الموجودة في سفر التكوين. وفي الابتهال في الكتاب الثالث من قصيدته، يبجل ويجادل في الوقت نفسه سائر النصوص

السالفة الجديرة. يصف ميلتون التعليقات الأولى على الخلق، عندما يسطع الضوء «عالم المياه المظلم والعميق المرتفع/الناتج عن الفراغ والأزل عديم الصورة».

أتذكر أنني عندما قرأت تلك الأسطر في المرة الأولى وأنا مراهق، كنت أرددها في نفسي وأنا أمشي، ولم أستطع أن أمحوها من تفكيري، كنت مسحورًا بكلٍّ من الجناس الاستهلالي في اللغة الإنكليزية بين عالم المياه **(world of waters)** ومظلم وعميق **(dark and deep)**؛ والعبارة المهيبة «فراغ وأزل عديم الصورة» (وهي

تنقيح جريء لإنجيل الملك جيمس الذي يقول: «كانت الأرض بلا صورة وفارغة»). يضيف ميلتون الإحساس العالي بالأزل إلى الوصف الإنجيلي للفوضى العارمة قبل الخلق. في أسطره، يبدو أن الخلق يحدث ذاتيًا: ترتفع المياه بغزارة، في حركة لها طابع تشاؤمي بسبب عبارة «مظلم وعميق». (يخلق واجنر في بداية أوبراه **Ring** بالمقارنة تأثيرًا عميقًا وسحريًّا في عالم الموسيقى الصامت). يغدو الرونق العظيم لفكرة ميلتون المتعلقة بالخلق أخاذًا أكثر عندما نأخذ بالحسبان أنه يضيف إليها معرفته عن عالمه الشخصي القاتم. يصف ميلتون في الابتهال الموجود في الكتاب الثالث من الفردوس المفقود فقدانه لبصره بحساسية عالية: فهو محرومٌ من جميع التجارب البصرية، من «القطعان والماشية والوجوه البشرية المقدسة».

في الكتاب السابع من الفردوس المفقود، يحيك ميلتون قصة متساوية السحر عن لحظة الخلق الأولى. يظهر الأب والابن وهما ينظران إلى «هاوية اللج الواسعة التي يتعذر قياسها/ فظيعةٌ كالبحر ومظلمةٌ ومِتلافةٌ ووحشيةٌ»، ثمَّ تأتي الكلمة المقدسة: «صمتًا، أيتها الأمواج المعذبة، وأنت عميقة، سلام». كانت مُدرِّستُنا في مرحلة الدراسات العُليا ليزلي بريسمان تسألنا في المحاضرة أين يظهر الخلق في هذا السطر الرائع؟ الجواب هو: بين (عميقة)**æ**(سلام). يعطينا ميلتون انقطاعًا (وقفة أو توقفًا) في آخر تفعيلة من السطر، بمقطعيها الأخيرين؛ وهذا نادر الحدوث للغاية في الشعر الإنكليزي، كما في كل من الشعر اللاتيني واليوناني. إنَّ الإثارة التي

يحدثها هذا الانقطاع يزيدها أصوات الأحرف الساكنة (P)؛ وأصوات أحرف العلة المتطابقة لكلمة (Deep) وكلمة (Peace)؛ لا تنقل رزانةً وحسب، بل تنقل حداثةً

جذريةً ومثيرةً أيضًا. إنَّ كلمة سلام (peace) كما يعرف ميلتون العالم البارع، هي في اللغة العبرية (shalom): الكمال، التناغم. يظهر هذا التناغم من على حافةٍ حادةٍ ويلفها الصمت: تنقل الوقفة الشعرية القلق المقدس والطاقة المقدسة. يتنافس ميلتون مع نصٍّ أصلي بارزٍ، هو مقدمة كتاب سفر التكوين، ويخلق شيئًا جديرًا بالذكر، مثله تمامًا بصورةٍ مبهرة.

كلما تعلمت أكثر عن مجتمع الكُتب الغني والمعقد، وكيف تتنافس لجذب اهتمامنا، ويتكلم بعضها مع بعض كما تتكلم معنا، غدت القراءة أفضل. تتجادل الكتب بعضها مع بعض؛ فإيجاد كتابٍ آخر يعني في بعض الأحيان إيجاد كتابٍ يناقض الكتاب الذي قرأته أخيرًا. يقدم بعض المؤلفين أنفسهم على أنهم دروبٌ متعاكسة. بين قراء الشعر، ثمَّة قلةٌ من الذين يحبون بايرون وشيلي بتَسَاوٍ، أو إزرا باوند ووالاس ستيفينز. قال ستيفينز إنه وتوماس إليوت (نقيضان تمامًا). أَحبَّ الشاعرُ أودن الشاعرَ بايرن الذكي والخبير اجتماعيًّا، بخفته الفنية؛ وكان يكره شيلي وقوته الحالمة التي وجدها أودن غير مصقولةٍ وغير صحيحة وتخدم الذات.

ليس المهم عدم قدرة أودن على الرد على قوة شيلي الحقيقية، ولكن تقديره الخبير بروعةٍ لبايرون (وشعره الرائع التقديري لسلفه بايرون، Letter to Lord .(noryB

ثمَّة حالاتٌ أكثر تعقيدًا؛ فقد يكون كره أحد الكتاب لكاتبٍ آخر حقيقيًّا، لكنه يوازن بوساطة تدخل عميق وفوضوي في عمله. ادَّعى نابوكوف أنه يكره دوستويفسكي، أقول (ادَّعى) لأنَّ الكاتب الروسي الراحل أعار انتباهًا كبيرًا لشخصية سفيدريغاليوف الباردة والحريصة في الجريمة والعقاب، وهو تقريبًا بطل نابوكوف قبل الكتابة عنه. وسخر نابوكوف أيضًا من توماس مان، الذي صنَّفه مع كونراد دوستويفسكي: كان الثلاثة جميعهم، بالنسبة إلى نابوكوف، مكرِّسين للأفكار بصورةٍ متثاقلةٍ، وتابعوها على حساب التراكيب الجميلة والجمالية التي كان نابوكوف يتفاخر بها. ولكن يبدو أن كتاب **Felix Krull** للكاتب مان مشابهٌ كثيرًا لنابوكوف بأسلوبه الممتع والمخادع، وكلما فكر المرء في ميزات أبطال مان ونابوكوف وموضوعاتهما، بدَيا له متقاربين. ولدى نابوكوف أيضًا أفكاره-عن الفساد والابتكار الذاتي والمجتمعات الفاشيَّة-المخفية بمكرٍ تحت ادعاءاته بجمالٍ من المتعة التامَّة. يفكر نابوكوف ومان كلاهما بجماليات متعفنة، ويحلم كلاهما بصفاء كلاسيكي، ويكتب كلاهما خرافات مسكونة بالأشباح. في كتاب الموت في فيينا للكاتب مان كما في كتاب نابوكوف لوليتا، يسمم الهوس الطائش وحبُّ الشباب البريء روح المتذوق.

ثمَّة بعض الخصام بين المؤلفين الذين يصعب إصلاح علاقتهم. قال إيمرسن عن جاين أوستن في مُذكراته: «أنا متحير في فهم سبب إعجاب الناس الشديد بروايات الآنسة أوستن، التي أجدها مبتذلة في اللهجة، وعقيمة في الابتكار، ومقيدة بتقاليد المجتمع البريطاني البالية، ومن دون عبقرية أو دهاء أو معرفة بالعالم. لم

تكن الحياة على الإطلاق محصورة وضيقة كهذا». بعد قراءة روايَتي الكبرياء والتحامل، والإقناع، تذمر إيمرسن قائلًا: «المشكلة الوحيدة الموجودة في عقل الكاتبة

هي...أهلية الزواج... يحظى الانتحار باحترامٍ أكبر». من الواضح أن شيئًا متعلقًا بأوستن أزعج إيمرسن (كما أزعجت مارك توين الذي كان هو أيضًا يكره رواياتها). عوضًا عن الحرية، بدت له أنها تعتنق الراحة والأمن: تفضل الطباق عوضًا عن المخيلة الحقيقية. كان إيمرسن محقًا فيما شعر به؛ فلم تكن أوستن فردًا أمريكيًّا شجاعًا، مستعدةً لتواجه الكون بمفردها، إلا أن رؤيتها ليست أقل وسعًا وأهمية لأنها تتقيد بالحدود الحازمة للحياة المحترمة والمتناسبة. إن أوستن بطريقتها الخاصة نافذة البصيرة كإيمرسن، وتتمتع بالحيوية نفسها لاحتمالات الروح. هي ببساطة تؤمن بفضيلة ضبط النفس وجمال العُرف، على عكسه. لدينا هنا جدالٌ حقيقي بين مؤلفَين. من الممكن بالتأكيد أن تكون متعلِّقًا بولعٍ بإيمرسن وأوستن، إلا أنهما يقدمان لنا خيارًا واضحًا؛ فإيمرسن مدركٌ تمامًا لمتطلبات المجتمع، إلا أنَّه يستطيع أن يدافع عن حق نفسه ضد العالم الاجتماعي بخلاف أوستن، التي لا تريد أن تفعل، ولا حتَّى للحظةٍ واحدة. السعادة بالنسبة إليها هي انعكاسٌ لكيفية فهمك لصلتك بالناس الآخرين، والزواج هو أسمى وأرسخ صورة يمكن لهذا الفهم أن يكون عليها.

تُذكِّرُنا المعركة الجارية بين أوستن وإيمرسن أن الاختلافات بين المؤلفين لا يمكن حلها في بعض الأوقات. قد لا تستطيع أنت -أي القارئ- أن تجمع بينهما، ويجب ألَّا
تفعل، لأنك تريد أن تسمح أن يكون لكل كتابٍ وزنه المميز؛ يجب أن تعترف بالهوَّة التي لا يمكن ردمها، وبالمسافات بين الكواكب التي تفصل بين المؤلفين أحيانًا.

إلا أنك تستطيع أن تمدد إحساسك عن طريق تقدير العوالم المختلفة جذريًّا التي ابتدعوها من أجلك، عندها سوف تدرك أن ما يعتنقه أحد المؤلفين بصورة كاملة وواضحة، هو في الغالب بغيضٌ لبعضهم الآخر؛ ستستمر المعركة بين الكتب ما دامت الكتب تكتب أو تُقرأ -تحيا المعركة!

(1) اعتمدت ترجمة محمد مندور الصادرة عن دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة 1993م. (المترجم).

(2) اعتمدت في هذه المسرحية على ترجمة مصطفى طه حبيب، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة.

(3) نوع من الأحذية الأيرلندية.

() فلسفة دينية سرية عند أحبار اليهود وبعض نصارى العصر الوسيط، مبنية على تفسير الإنجيل تفسيرًا صوفيًّا.

تهدف القصة القصيرة لإيقاف الوقت. وإذا كانت الرواية تشبه الفيلم الروائي الطويل، فالقصة القصيرة هي مجرد لقطة؛ إذ تعمل القصة القصيرة بمدتها المختصرة على دفعنا بقسوة مرارًا وتكرارًا عن طريق التخلي عن رغبتنا في معرفة شخصياتها كما نفعل حين نقرأ رواية. إننا لا نشارك الشخصيات شعورها في القصة القصيرة كما نفعل مع الشخصيات الرئيسة للرواية؛ بل نسترق النظر إليهم من بعيد من خلال عدسة دقيقة الصنع. وغالبًا ما تكون الشخصيات مقيدة بموقف أو بلحظة أو بإيماءة. ترمي القصة القصيرة إلى مَنْحِنا صورًا عن الحياة غير المنتهية أو عن الحياة التي انتهت التوَّةَ: مشاهد قاسية عن الندم والخسارة، وقد تكون أيضًا دعابة أو فكاهة تحمل في أثنائها مرونة هزلية. بيد أن القصة القصيرة في كل حالاتها تجعل الإيجاز يعمل لمصلحتها، ويُجمع كل ذلك ويُجعل غير قابلٍ للنسيان في غضون أقل من ساعة من القراءة.

إن الاختصار في القصة القصيرة وقوتها المركزة يجعلان قرَّاءها يعتمدون على القاعدة الخامسة (لاحظ البدايات والنهايات)، والقاعدة السادسة (تعرُّف اللافتات الإرشادية الأساسية). إن مقدمة القصة القصيرة وخاتمتها غالبًا ما تكون كل منهما متضمنة في الأخرى، وتُنظمُ العديد من القصص القصيرة باستخدام الإشارات والصور الرئيسة والمشاهد. وتعد القاعدة الحادية عشرة (ابحث عن الأجزاء) غاية في الأهمية (في القاعدة الحادية عشرة، عمدت إلى تحليل بنية قصة تشيخوف

(عنب الثعلب) **Gooseberries**). إن البنية المتماسكة المحكمة هي ما يتحكم في العديد من القصص القصيرة، مع أن هذا يُعدُّ أحيانًا أمرًا مفاجئًا؛ إذ تبدو قصص
تشيخوف-على سبيل المثال-وكأنها تنتقل بصورة متعرجة أو متقطعة، إلا أنها في الواقع مُصمَّمة بدقة (كما رأينا في قصة (عنب الثعلب)). ولأن القصة القصيرة قد تشبه الحكاية أو الفكاهة، فقد يبدو أنها تفتقر للفن، ولكن غالبًا ما يكون العكس هو الصحيح. وتختفي البراعة تحت السطح؛ إذ يعتمد كاتب القصة القصيرة مبدأ التمويه.

يرى الكاتب الإيرلندي فرانك أوكونور في القصة القصيرة (صفاء الشكل الفني الذي تأتي به ضرورياتها أكثر من الحاجة إلى ملاءمتنا). وغالبًا ما يقاومنا كاتب القصة القصيرة بعدة وسائل، ليس أقلها أنه يتركنا في شوق للمزيد في نهاية القصة. ويضيف أوكونور أنه «ثمة شيء ما في القصة القصيرة، وهو من أكثر ما يميزها، لا نجده غالبًا في الرواية؛ إدراك شديد لوحدة الإنسان». يُعَدُّ الأفراد المنعزلون مناسبين للشكل الذي يقف بمفرده؛ وهو أقل توقًا لإرضائنا من الرواية.

في هذا الفصل، أقدم تقريرًا عن ست قصص قصيرة (لـ يودورا ولتي، وَناثانيال هوثورن، وَد.هـ.لورنس، وَجورجي لويس بورجيس، وَأليس مونرو، وَستيفن كرين).

يتخذ كل كاتب منهم موقفًا تجاه الفرد المنعزل المجسد في روايته/ا؛ إذ لدى كل واحد منهم إحساس مختلف عن كمِّ الحرية التي يجب منحها للبطل المنعزل**äÅ**

تحكم المؤلف النهائي في مصير الشخصية الرئيسة ينافس جهد الشخصية ليشكل نوعًا من الخيال المتمرِّد أو الحالِم، أو ببساطة المقاوِم. قد يتفاقم هذا التنافس بين تحكم المؤلف والرغبة المستقلة للشخصية إلى صراع شديد حين يصر المؤلف على الهيمنة، أو قد يُخفَّف ليصبح شراكة لطيفة بين المؤلف والشخصية. في بعض الأحيان، يُبدي بطل القصة القصيرة ممانعته للخضوع للحدود الصارمة التي يفرضها هذا الشكل الأدبي. وتدور (القاعدة التاسعة: فكرة الكاتب الأساسية)، التي تقع في صميم كل قصة أناقشها هنا، حول الصراع بين المؤلف والشخصية؛ وحول جزع المؤلف أو ارتياحه أو مشاعره المختلطة حيال ترؤس أكثر الأشكال الروائية إيجازًا وتحديدًا؛ ألا وهو القصة القصيرة.

تُعدُّ قصة يودورا ويلتي (موت بائع متجول مسافر) **gnilevarT a fo htaeD namselaS**؛ أولُ قصة منشورة لها، أجملَ مثال عن فكرة أوكونور أن القصة القصيرة هي نوع صِرف من الفن الذي تحفزه معرفةٌ بالعزلة البشرية، وأنها تجسد لنا أيضًا رغبة المؤلفة بالسيطرة على بطلها. تقدم لنا ويلتي القصة القصيرة على أنها صورة من الحياة المنعزلة الأبدية، إذ تحصل الشخصية التي عُنون العمل بها، وانحدرت سيارتها في خندق سحيق في مكان ما بُعيدَ المسيسبي، على الطعام والمأوى من رجل وامرأة كتومين في كوخ ريفي. يرى البائع الزوجين من بعيد ويتخيل حياتهما معًا، وهو يرغب في أن يدخل تلك الحياة، ولكنه يعرف أنه لا يستطيع فعل ذلك. إن إدراكه فجأة أن المرأة هي زوجة الرجل، وليست أمه، وأنها حامل، يشكل نقطة الارتكاز في قصة ويلتي. يدرك البائع فجأة أن المرأة مصدر للحب

الرومانسي؛ فهي تمثل حياة مكتملة ومزدهرة. تبدأ القصة بكارثة وشيكة؛ حادث السيارة، وتنتهي بكارثة مؤكدة: موت البائع المتجول، الذي أُعلن مسبقًا في عنوان ويلتي.

لماذا تؤثر فينا قصة (موت بائع متجول مسافر) بهذه الصورة؟ يكمن الجواب في الطريقة التي تجعل بها ويلتي البائعَ يعرف نقصه. في النهاية، يبدو البائع وكأنه ذاهب بكامل وعيه نحو مصيره، ألا وهو موته المبكر، بعد لمحة عن الحياة التامة التي يجب ألَّا يحظَى بنعيمها. يتلقى جملة الحكواتي برباطة جأش مؤثرة. لقد تنبأت الكاتبة مسبقًا بموته في عنوانها؛ أي إننا قد علمنا بموته منذ البداية، وعلى الرغم من ذلك فإن البائع لا يفهم لماذا قُدِّر له هذا المصير، ومن هو هذه الناحية يشبهنا تمامًا حين نفكر في حياتنا. إن شعورنا أن بطل القصة القصيرة مجهول الهوية تمامًا، وأنه كان من الممكن أن يكون أي شخص آخر، يبلغ ذروته في (موت بائع متجول مسافر). تتعاون ويلتي مع شخصيتها الأساسية بطريقة هادئة منسَّقة تمامًا، إذ تقوده طوعًا نحو نهايته.

لنلقِ نظرة على بعض الجمل من المقطع الافتتاحي لقصة (موت بائع متجول مسافر)، التي تقدم لنا ويلتي فيها بائعها، ر. Ì. بومان: قاد ر. Ì. بومان، الذي سافر أربعة عشر عامًا لحساب شركة أحذية عبر نهر المسيسبي، سيارته من نوعِ فورد، وسلك طريقًا قذرًا مليئًا بالأخاديد. كان يومًا

طويلًا!... لا تزال الشمس على قوتها المعهودة حتى في الشتاء، متخذة مكانها في أعالي السماء؛ وفي كل مرة كان بومان يخرج فيها رأسه من السيارة المغبرة ليرى

الطريق، بدت الشمس وكأنها تستعمل ذراعها الطويلة؛ وتضرب أعلى رأسه مباشرة من خلال قبعته؛ كمقلب فكاهي لطبال عجوز، على طول الطريق.

إن ذراع الشمس الطويلة هي أيضًا الذراع الطويلة لويلتي المؤلفة والمناورة، وتبدو قصتها في الحقيقة مقلبًا فكاهيًّا مزعجًا. وكلما حاول بومان الخروج من الخندق إلى لمحة من عالم مليء بالحب، تدفعه ويلتي إلى الأسفل ثانيةً، فهي بذلك كالطبال الذي يضرب ضربة قاسية مؤلمة (على طول الطريق).

تترك ويلتي أمر تشبيه الشمس المراوغة بالطبال أمرًا غامضًا؛ فهل كانت هذه الصورة التشبيهية من تفكير بومان أيضًا، أم أنها من بنات أفكارها هي فقط؟ لا نعلم إلى أي مدى تشارك الشخصية معرفة مؤلفتها. وبحلول نهاية القصة نصبح واثقين أن البائع يتعثر في طريقه تجاه تلك المعرفة.

عندما يدخل بومان كوخ الزوجين للمرة الأولى - والمرأة واقفة في المدخل - تكتب ويلتي:

وفجأة، بدأ قلبه ينبض بغرابة. مثل انطلاق الصاروخ بدأ يقفز ويتمدد على صورة أنماط متفاوتة من خفقات تصارعت في دماغه، ولم يعد بمقدوره التفكير. إلا أن هذه البعثرة وذاك الاضطراب لم يصدرا ضجيجًا. ارتفعت بقوة هائلة من الابتهاج وسقطت بلطف كبهلوان يسقطُ في الشبكة.

إن هذا المشهد الإيضاحي، الغامض بالنسبة إلى بومان، يعيقه تمامًا حتى عندما يصور لنا، مثل تشبيه البهلواني الرائع، براعة قوية بل ورشاقة أيضًا. إن صورة

خفقان قلب بومان كالبهلوان الذي يتهاوى في شبكته هي صورة دلالية أخرى، كالطبال المازح في بداية القصة: يشير كلاهما إلى مآثر هزلية بارعة، إلا أنه ثمة سحر
في البهلوان لا نجده لدى الطبال. إن صورة البهلوان، برشاقته وقدرته على التحكم، تفوق الصورة التي تسبقها مباشرة، ألا وهي صورة انطلاق الصاروخ العشوائي التخريبي. على الرغم من أن البهلوان تعثر، فإنه محميٌّ بشبكته، وهو ما يجعل سقوطه لطيفًا، وهذا جزء دقيق من أدائه. يلمح وجود البهلوان إلى أن موت بومان القادم قد يضفي شيئًا من اللباقة (إذ يبدو وكأنه تم إمساكه، لا كأنه اصطدم بالأرض)؛ لكن الصورة السابقة للطبال تخبرنا أن النكتة هي حول البائع، وأن موته سيكون سخرية وليس إنجازًا. تتنازع كلتا الدلالتين معًا، وبينما نتابع القراءة، ننتظر لنرى
أيهما ستنتصر.
حين يغادر بومان كوخ الزوجين ويمضي وحيدًا في الليل، تخبرنا ويلتي أن «برودة الهواء تبدو وكأنها ترفع جسده. لقد كان القمر في السماء». إن المشهد الخالي والصافي يعكس حقيقة البائع، وأنه محروم إلى الأبد من الحب الذي يراه، أو يتخيله، في منزل الزوجين، وبإمكانه تصور ذلك الحب فقط لأنه محرومٌ منه. يقدم له الزوجان الكتومان، على مضض ظاهريًّا لكنه بلطف، الطعام والشراب والمأوى ليمكث فيه ليلًا، لكن بومان يطمع بالمزيد؛ فهو يرغب أن يملأ حبهما هذا (البحيرة

العميقة) في قلبه، التي يشعر أنها «يجب أن تحمل الحب كباقي القلوب. يجب أن تكون غارقةً في الغرام».

إن المشهد الإيحائي للضرورة الملحة التي يشعر بها بومان حين يرى الزوجين، يتردد صداها في نهاية القصة عندما يركض البائع في ليلة ظلماء ويشعر أن قلبه ينبض ويعاني نوبة قاتلة. والآن، ينفجر قلب البائع الهائج «كالبندقية، طاخ.. طاخ.. طاخ» معلنًا نهاية وشيكة. «شعر وكأن كل هذا كان قد حدث معه من قبل. غطى قلبه بيديه خشية أن يسمع أحدٌ الضجيج الذي أصدره»، هكذا كتبت ويلتي.

في قصة (موت بائع متجول مسافر) تقوم ويلتي بدور المُشرِّع؛ إذ ترسمُ نهاية حياة البائع القصيرة، فتمنحه الموت الذي لا بد منه، ومع ذلك فإننا نستشعر شفقتها على بومان، وصلتها به مثل غريب يراقب ويرثي. لدى ويلتي بعض الشكوك حيال قدرتها على التحكم في مصير شخصيتها، وعلى تصميمها بفوقية. إن الفكرة الأساسية في (موت بائع متجول مسافر) هي قلق ويلتي حول كيفية وصف حياة شخص في نطاق الحدود الضيقة للقصة القصيرة. فبالنسبة إلى كاتب القصة القصيرة، يعني تصوير شخصية ما وضعَها في مكانها، لكن كما تلاحظ ويلتي، تتهرب شخصية كشخصيةِ البائع - في رغبته البائسة - من الحدود الضيقة التي ترسمها القصة حوله. ثمة شيء من الجموحِ في رغبة بومان، وهو غامض بالنسبة إلينا كما هو بالنسبة إليه. إن جعل الموت جوابًا لطبيعته المتقلبة كما تفعل ويلتي، هو أقرب إلى أن يكون مزحة قاسية (عمل الطبال الشرير) منه إلى لفتة مُرضية أو مناسبة. أما عبارتها الختامية الفتاكة - وتعلم ويلتي بذلك - فليست

مشهدًا إيحائيًّا جميلًا، على الرغم من صورتها الساحرة للبهلوان وما تخبئه في طياتها من معان خفية لمصير لطيف مخفف وآمن.

تتأمل ويلتي في (موت بائع متجول مسافر) في قوة المؤلفة على جعل شخصية القصة ضحيتها. ولا تبدي قصص قصيرة أخرى اهتمامًا كهذا، إذ إن البطل والمؤلف فيها على توافق، ففي حين تضحي ويلتي ببائعها، يتعاون ناثانيال هوثورن، أعظم كاتب للقصة القصيرة في أمريكا، مع البطل في قصته الموجزة والبارزة بصورة غريبة (ويكفيلد) **Wakefield**. يوحدُ اهتمام المرء بالبقاء حبيس ظروفه المعرفة ضمن حدود ضيقة بصورة متقنة، بل وقاتلة، هوثورن وشخصيته ويكفيلد (ثمة رابط متشابه بين المؤلف والشخصية في العديد من أعمال كافكا).

قدم هوثورن العديد من الأعمال المميزة الصغيرة في كتابه المؤلف من مجلدين قصص محكية مرتين **selaT dloT eciwT**؛ وتُعدُّ (ويكفيلد)- قصتي المفضلة من بين

تلك الأعمال- لافتة للنظر؛ لقوتها المخففة. في (ويكفيلد) يحكي لنا هوثورن قصة رجل في لندن يترك- إثر نزوة- زوجته ومنزله، ويتخذ لنفسه مسكنًا في شارعٍ مجاور، فيتنكر بشعر مستعارٍ أحمر، ويشرع بتجربته؛ ليكتشف كيف قد تكون الحياة من دونه. ولأكثر من عشرين سنة يبقى بعيدًا عن منزله. يعيش بجانب مسكنه السابق، وتقتنع زوجته بأنه قد مات. يفكر بين فينة وأخرى في العودة إلى المنزل، ولكنه لا يفعل. وذات يوم، وبينما كان ما يزال متنكرًا، يلتقي زوجته

مصادفة في الشارعِ، ينتابها إحساس غريب مؤقت، إلا أنها تفشل في تعرُّفه. يختتم هوثورن قصته في اللحظة التي يُحضِّرُ فيها ويكفيلد نفسه للدخول إلى بيته مجددًا بعد مضي عقودٍ من الزمن؛ يبدو له وكأن كل شيء ما زال على حاله وهو يصعد الدرجِ، مع أن كل شيء قد تغيرَ إلى الأبد.

تستهوي ويكفيلد فكرة جعل نفسه غائبًا. أهذا هو حب الاستطلاع، على نحو أدق، أم أنه شيء أكثر أساسية، ولا متناهٍ، أو أكثر تحطيمًا؟ ما الشيء الذي يرغب ويكفيلد في إيجاده؟ لدى هوثورن الإجابة: يريد ويكفيلد أن يستشعر أهميته من عدمها، وذلك بغيابه،

بإخفائه نفسَه.

يُشبِه ويكفيلد شخصية بارتلباي عند هيرمان ميلفيل في (بارتلباي النساخ) Bartleby, the Scrivener؛ يفضل ببساطة ألا يظهر. يكتب هوثورن: «يُعرِّض المرء

نفسه لمجازفة مخيفة بخسارة مكانته إلى الأبد إذا تنحى جانبًا للحظات». يعتقد هوثورن أن بإمكانه إيقاف الوقت واستئنافه من جديد من حيث تركه. يبدو الأمر بالنسبة إليه كبضعة أيام خلت، وليس عشرين سنة، لكن رضاه عن نفسه حتى في موته يُرهب المؤلف ويُرهبنا. وبحدةٍ مفاجِئَة، ينادي هوثورن ويكفيلد، بطله الغريب تمامًا: «يصعد الدرجات بصعوبة، فقد يبَّست العشرون سنة ساقيه منذ أن نزل، لكنه لم يدرك ذلك. ابق ويكفيلد، هل ستذهب إلى المنزل الوحيد الذي

بقي لك؟ إذن فانزل في قبرك. يُفتح الباب». يختتم هوثورن (ويكفيلد) بتذكيرنا ãÃ المرء يجازف مجازفة خطرة قد يخسر بها مكانته إلى الأبد إذا تنحى جانبًا للحظات. ومثل ويكفيلد، قد يصبح، كما لو كان، منبوذًا من الكون». وهكذا تنتهي قصة هوثورن (ويكفيلد)؛ فالمكان الذي عاد إليه ويكفيلد لم يعد منزله بعد اليوم؛ القبر وحده سيرحب به الآن.

ومثل قصة ويلتي (موت بائع متجول مسافر)، تضعنا قصة هوثورن (ويكفيلد) في ترقبٍ كي (نلاحظ البدايات والنهايات) (القاعدة الخامسة). يبدأ هوثورن (ويكفيلد) بسرد قصة كان قد قرأها (في مجلة أو جريدة قديمة) حول رجل ترك زوجته في ظروف غامضة مدة عشرين سنة، وسكن في شارعٍ مجاور، ومن ثم عاد ذات مساء «بهدوء، كأنه لم يغب سوى يوم، وأصبح زوجًا محبًّا حتى الموت».

تُشكل هذه القصة الإخبارية التي يتم تذكرها، أو اختراعها، بصورة مبهمة، وهي من صنف أدبي كان يطلق عليه عادة اسم (اهتمام إنساني)، حافزًا لحكاية هوثورن، لكن هوثورن يحرم بطله اجتماع الشمل الغريب والهادئ الموصوف في تلك المقدمة وفي تلك النسخة الهيكلية من حبكته. بعد صفحات عدة، حين يصعد ويكفيلد درجات منزله بعد عشرين سنة من الغياب (المدة نفسها التي انفصل فيها أوديسيوس عن بينيلوبي)، فجأةً يرحل هوثورن: فهو لن يخبرنا أبدًا ما الذي حدث بعدها.

«ابق، ويكفيلد!». تخترقُ تلك الصرخة من هوثورن، المتحفظ عادةً، القصة التي يخبرها، كان من المفروض أن يبقى ويكفيلد متخفيًا. وفي الحقيقة، ينقذ هوثورن

ويكفيلد من تخبطه، والبت بقراره العودة لحياته القديمة، وذلك ببساطة من خلال رفضه وصف اللقاء مع زوجته التي هجرها منذ زمن طويل (التي بقي ويكفيلد، كما يخبرنا هوثورن، مخلصًا لها، لكنه غاب عن عقلها بصورة تدريجية). حين يحجبنا هوثورن في النهاية، رافضًا إطلاعنا على المشهد الأخير الذي لطالما انتظرناه، فإنه يشعر بالرضا في إبقاء ويكفيلد مخفيًّا. يبدي هوثورن تعاطفه مع ويكفيلد بحراسة عزلته؛ وهي حركة سرية على طريقة ويكفيلد الخاصة، إلا أن هوثورن، الذي يرى نفسه في ويكفيلد، يلمح أيضًا إلى قناعته بأن وجود ويكفيلد كان تمرينًا عبثيًّا مقررًا سلفًا، موت حيٍّ حقًّا.

يحقق غياب ويكفيلد (تغييرًا أخلاقيًّا عظيمًا) في نفسه، ويكتب هوثورن أنَّ هذا التغيير يبقى «سرًّا عن نفسه»، ويحتفظ هوثورن بسر ويكفيلد لنفسه. لن يعرف ويكفيلد مطلقًا لماذا فعل ما فعله: والأمر يبدو بالنسبة إليه دائمًا (مزحة صغيرة).

إن فضول ويكفيلد هو مثل فضول مؤلفه؛ فهو يتابع مسألة حياته من بعيد، ويرغب في أن يكون عينًا ثالثة تراقب قصته، راويًا بعيدًا لها، أكثر من أن يكون بطلها.

يرغب ويكفيلد ببساطة في أن يرى كيف يبدو عالمه من دونه؛ ويتأكد بصورة كافية أن العالم يستمر غير آبه به. ينعكس أحيانًا جنون فكرته عليه. يعلق هوثورن قائلًا: «إن غرابة حياته البائسة بأكملها تكشفَّت له في طرفة عين». إن جنون ويكفيلد الضمني هو أيضًا من عبقرية هوثورن؛ بالنظر إلى الحياة من منظور إقصائي بعيد، (النظر من اللامكان) كما يسميه الفيلسوف توماس نيجل. ويلاحظ ألفريد كازين أن هوثورن نفسه كائنٌ غريب، ويكتب كازن عن هوثورن في المرحلة الأخيرة

من حياته وهو محاط بعمله غير المنتهي أن «شخصياته بدت له غير حقيقية».äÅ مفكرات هوثورن الرائعة مليئة بأفكار لقصص لم يكتبها مطلقًا؛ كل صفحة منها مغرية ورائعة).

إن شعور هوثورن النهائي القلق من زيف العالم الذي يصفه قد لُمح إليه سابقًا في قصة سابقة مثل (ويكفيلد)، حيث يشارك هوثورن جهد بطله الحَذِر في تفادي أي أهمية. ويتجنب المؤلف، حاله حال ويكفيلد، حل العقدة في القصة، إذ يختتم قصته قبل اللحظة الحاسمة من التعرف بين ويكفيلد وزوجته المنسية، كما لو كان يصرح بأن الأحداث الأكثر أهمية هي مجرد نزوات (ولهذا السبب أيضًا يصف تصرف ويكفيلد بـ (التنحي جانبًا للحظة)).

إلا أن هوثورن نفسه لا يتزعزع أبدًا، وهو في موقع مركزي على الدوام، وتبقى نبرته رصينة ومثابرة. في معظم أعمال هوثورن تتطابق البصيرة المضطربة في الوجود اليومي العادي التي فجأة تبدو كالحلم، فتاكة، أو مصطنعة أكثر منها حقيقية بصورة غريبة مع قناعة المؤلف الحكيمة. وكما يكتب كازن، فإن هوثورن «يخبرنا بالكثير، وبالنبرة الجادة نفسها على الدوام». ويضيف كازن أن «هوثورن يعلم، ويبدو أنه يعلم، فحيوية الروح بالنسبة إليه ليست بالأمر المعقد؛ هي فقط عميقة على نحو مهلك. لكل شيء قيمته، ويحمل كل شيء خبرًا، يُعد كل حدث مصيريًّا في انحلال العقدة التي خُلقنا منها». يخبرنا هوثورن بهدوء بحقائق قدرنا؛ ويتضح أن ماهيتنا مُطابقة تمامًا بصورة مزعجة للمعنى المقيد بالقانون الذي نلتزم به.

يُقدّرُ د. هـ. لورنس، مثل هوثورن، قيمة ما هو مصيري، ويرى أنه الدليل الأعمق على وجودنا. هذا ويوضح لورنس، كما يفعل هوثورن، أهمية النبرة في القصة القصيرة. إن هذين الكاتبين اللذين يبدوان مختلفين جذريًّا كل منهما عن الآخر، يجمعان معًا القاعدة الثالثة (تعرُّف النبرة) والقاعدة الرابعة (كوِّن إحساسًا بالأسلوب)؛ لكون طريقتهما في الكتابة وأسلوبهما شديدي الارتباط أحدهما بالآخر. وقد يكون لورنس - المعروف أكثر بصفة الروائي - كاتب القصة القصيرة الأشهر في اللغة الإنجليزية في القرن العشرين، وهو صعب المراس وعنيد ومركز من الطراز الرفيع (كما أنه أيضًا شاعر قلَّ نظيره). ويقدم لورنس عمله الفني بأجمل ما يكون في (قطعة من الزجاج الملطخ) A Fragment of Stained Glass.

وقصة لورانس ليست وحشية على الرغم من القسوة التي تحملها؛ إذ تحمل شخصياته قوى

الطبيعة فيها؛ فَهُمْ في وصف ويلتي يودورا المعجب بهم يتحدثون «ليس بصورة محادثة، ليس أحدهم مع الآخر»، وإنما «يلعبون كالنوافير أو يُشِعُّون كالقمر أو يهيجون كالبحر»، وفي حال صمتهم فإنه «صمت الصخور الشريرة».

يروي (قطعة من الزجاج الملطخ) التي كتبها لورنس صديق لكاهن هادئ من الريف، القسيس بوفيل. يقول القسُّ إنه «يجمع إنجيلًا للإنجليز - إنجيلَ قلوبهم - تعَجُّبهم في حضرة المجهول». يبدأ القس قصة لورنس بقراءة مقطع وجده في سجلٍ من القرون الوسطى، يُذكر في السجل أن الرهبان ينشدون صلاة المساء خلال عبادتهم في كنيسة بوفيل:

ثم سمعنا، حين كنا نرتل، طقطقة على النافذة، النافذة الشرقية الكبيرة، حيث عُلِّق كبيرنا على الصليب. كان شيطانًا لعينًا جشعًا أثرنا غضبه، ومزق الصورة الجميلة للزجاج. رأينا براثن حديدية للشيطان تحفر النافذة، ووجهًا يشع بالاحمرار كالنار في الهشيم يحدق فينا بسخط.

ويستمر سرد الأحداث في السجل بالآتي:

حين أشرقت الشمس، وأتى الصباح، ذهب بعضهم بوجل نحو الثلج الخفيف. وكان تمثال قديسنا مكسورًا ومرميًا، وكانت هناك حفرة لعينة في النافذة وكأنها من الجراح المقدسة والدماء الطاهرة التي سالت بلمسة من الشيطان، وبدت الدماء تتلألأ كالذهب على الثلج. جمعها بعضهم من أجل سعادة هذا المجلس.

تُظهِرُ ذكريات الراهب التي تعود للقرون الوسطى (والتي اخترعها لورنس، بالتأكيد) خيالًا وحشيًّا، وهو من أبرز ما صادفته في أي عمل قصصي. ماذا يمكن أن تكون القصة التي تكمن خلف الجمل في سجل الراهب، خلف تلك الإضاءة المرعبة والمؤثرة؟ يخترع القس هذه القصة ويضيف - بصورة عجيبة - قوة أكبر للقطعة الغريبة التي اكتشفها. إن اللحن الموسيقي الذي استوحاه القس هو بحد ذاته قطعة، وهو تصويرٌ عصيبٌ وأليمٌ لحياة طويلة قد خلت. وكما هي الحال في قصة هوثورن (ويكفيلد)، فإن القصة بأكملها مؤلفة عن رجل كنيسة، ولكنها تلبي بصورة رائعة حاجتنا واسعة الخيال؛ ويصبح لورنس، مثل هوثورن، شريك بطله وهو يكمل قصته.

ويتحدث القس، الذي ما زال يتحدث مع راوي لورنس، عن نفسه بصفته عبدًا تعيسًا، سيدًا للاسطبلات في أملاك تعود للقرون الوسطى. إن حياة العبد- كما يتخيلها القس- متهورة ومتطرفة، لكنها مفعمة بالحيوية والإحساس، ومليئة بالقوة الغريبة. ولأنه جُلِد حتى الموت تقريبًا بسبب قتله حصانًا عضَّه ((عدو قديم لي)، كما يقول عنه)، يحرق العبد حظيرة سيده ومنزله ويفر في ليلة شتوية قارسةäÅ توهج النار الساطع التي يضرمها الرجل الهارب تتكرر طوال قصة لورنس بصفة (لافتة إرشادية) (القاعدة السادسة)؛ فالأحمر هو لون دمه، ولون شعر حبيبته، ابنة الطحان التي تؤويه؛ وهو اللون الموجود في النافذة الزجاجية الملطخة التي اقتحمها في حالة يأسه المروعة. لم يرَ مطلقًا زجاجًا ملطخًا من قبل، ويصفه لورنس بإبداع «بابًا من نور»؛ «يُفتح لانبعاث شجاع وأحمر مثل النيران». يرفع العبد يده كي يأخذ نصيبه من سحر النافذة الفاتن ويحطمها، ظنًّا منه أن النافذة الزجاجية الملطخة هي تجسيد للنور الإلهي، ويقول: «نظرت من خلالها فرأيت في الأسفل كما لو أن هناك ملائكة بيضاء واهنة، ذات وجوه حزينة وجلة». كان هؤلاء هم الرهبان، الذين لمحوا لتوهم شخصًا أقرب منهم إلى الله، أكثر توقًا وشغفًا، دفعه فزع متقد.

إن قصة لورانس برمتها عبارة عن بريق واحد سريع وهائج؛ إذ إن الفارق لا يمكن أن يكون أوضح مقارنة بهوثورن المتأمل والمُصوغ بعناية. يُصبح التحطيم العنيف للنافذة سرًّا مقدسًا أكثر واقعية وحيوية من طقوس الكنيسة التي قاطعها. قد يبدو العبد في عيون الرهبان شيطانًا، لكنه -على العكس من ذلك- بطلٌ يصارع من

أجل حياته، وهو يسعى بإصرار لحياة أغنى، وإن كان ذلك يعني دمارًا بسرعة البرق. يهرب بضعة أيام مع ابنة الطحان وهو يسمع أصوات كلاب سيده تطارده مصحوبةً بضجيج الذئاب.

نعلم أن هذا الزوج المحكوم عليه بالموت على مقربة من ذروة حياتهما قصيرة الأمد. وفي الصباح التالي لاصطدامهما بنافذة الكنيسة، يقدم العبد لمحبوبته قطعة من الزجاج الملطخ (الأحمر اللامع)- برهانًا على الخوف والرعب-ويقول: «هذا دمي»، وتجيب المرأة (آمرة إياه: «ضعها أرضًا»).

ينسحب ويكفيلد في قصة هوثورن من الحياة، والبائع المتجول عند ويلتي تكسرُه الحياة؛ لكن العبد لدى لورنس يتغلب على الحياة بتحدٍّ. إن قصة لورنس (قطعة من الزجاج الملطخ) هي أُعجوبة تحبس الأنفاس، وهي كذلك الأقل شهرةً بين قصصه القصيرة.

وبالمقارنة بلورنس، يهتم جورجي لويس بورجيس بالخطط المعماة والدقيقة أكثر من اندفاعات المشاعر؛ لكنه يشابه لورنس تمامًا في اعتماده على شكل القصة القصيرة لمنحنا لمحة عن البقاء الصعب، وهو يلتقط صورة للحياة في لحظة.

ويطلب إلينا بورجيس، أكثر من لورنس، أن (نجد الأجزاء) (القاعدة الحادية عشرة)؛ لندرس كيف رتَّبَ حبكاته المحكمة. إن بدايات قصصه ونهاياتها مطوية بعضها مع بعض بصورة مميزة (القاعدة الخامسة: لاحظ البدايات والنهايات).

إن قصة بورجيس (المعجزة السرية) **Secret Miracle** قصة استثنائية حول كاتب مُخْتلقٍ، جارو مير هلاديك، الذي اعتقله النازيون في براغ في آذار **1939م** (كان

الغزو النازي لبراغ حقيقيًّا بالطبع). نشر بورجيس القصة في شباط **1943**م والخوف يتملكه من انقلاب فاشي في الأرجنتين (حدث الانقلاب في الواقع في حزيران).

تبدأ (المعجزة السرية) بحلم؛ فقبل أن يعبر الألمان إلى براغ، يحلم هلاديك أنه يلعب جولة شطرنج استمرت قرونًا، وفجأة، في حلمه، يرى أنه يركض عبر (رمال صحراء ماطرة)، ويكتشف أنه نسي قواعد لعبة الشطرنج. حين يستيقظ هلاديك فجرًا، تكون الدبابات الألمانية قد دخلت براغ، فيتم اعتقاله ويحكم عليه بالإعدام، ويمضي وقته بتخيل إعدامه، ويأمل أن يدرأ ذلك عنه الموت الذي ينتظره؛ فإذا طلبه في خياله- كما يتمنى- فلن يحدث في الواقع (ثمة هنا تشابه مع

إستراتيجية ويكفيلد في استبدال الفكر بالحياة؛ إذ كان بورجيس معجبًا كثيرًا بقصة هوثورن). ويفكر هلاديك مليًّا أيضًا بالمسرحية الشعرية الغامضة التي يكتبها حاليًّا، إن هذه المسرحية، التي تدعى الأعداء **seimenE**؛ هي عبارة عن حلم غريب آخر؛ فهي تدور حول (الهذيان الدائري) لخاطب خائن يتخيل أنه بالفعل ندٌّ له، الرجل الذي فاز بيد محبوبته. أخيرًا، يكشف هلاديك أن حبكة المسرحية توجد فقط في ذهن الخاطب، شخص بعينه هو جاروسلاف كوبين. يمثل الخاطب

الفاشل والمعتوه هلاديك نفسه (إضافة إلى بورجيس الذي كان في عام 1943ã على الطرف الخاسر من مثلث حب). بصعوبة يجعلنا بورجيس متشوقين لقراءة التأليف الكبير لهلاديك للعمل المسرحي، الذي يبدو منمقًا ومملًّا إلى حد كبيرÅä غاية بورجيس هي مقارنة قصته المضغوطة والمكتوبة بإتقان (المعجزة السرية) بالعمل غير المنظم والملح لشخصية محور القصة، ذي البال المشغول بغموض، الذي يراجع نفسه دائمًا لوفتمنش هلاديك. بطريقة ما، يرمز هلاديك، الأديب والعاشق خائب الأمل، إلى بورجيس نفسه؛ وهو يشارك الكاتب الأرجنتيني انغماساته الصوفية. ولكن هلاديك تعوزه قوة مؤلفه في تركيز ذاكرته واستجماعها
كلها خلال مدة وجيزة؛ إذ لا يمكنه أبدًا أن يكون كاتب قصة قصيرة، فضلًا عن أن يكون عبقريًّا مثل بورجيس.

وعلى وشك مقابلة جلاديه النازيين، يدعو هلاديك الله ويطلب إليه إرجاء تنفيذ حكم الإعدام سنة أخرى لينهي فيها مسرحيته. ينام منهكًا ويحلم بالحلم الأخير؛
في حلمه، يخبره قيِّم المكتبة ذو النظارات الداكنة أن اسم الله ورد في إحدى الرسائل من ال 400000 مجلد في مكتبة كليمنتين في الفاتيكان؛ تلك الرسالة التي
أصبح قيم المكتبة كفيفًا إثر بحثه عنها. في هذا الحلم، يجد هلاديك الرسالة السماوية على الفور، ويكافأ عليها بالسنة الإضافية التي طلبها. في الصباح التالي

يتحقق الحلم؛ فيُسحب هلاديك أمام فرقة إطلاق النار، لكن حين تُرفع بندقيات الألمان وتصبح جاهزة، وتنزلق قطرة المطر على خده... يتوقف الزمن. يبقى هلاديك

محاطًا بالجنود الألمان المتسمرين في مكانهم، ولسنة كاملة يبقى ثابتًا بلا حراك في مركز المشهد نفسه، ويشغلُ نفسه بتنقيح عمله العظيم.

لو قمنا بإيجاد الأجزاء ل (المعجزة السرية) لبورجيس، لأصبح بإمكاننا مقارنة أحلام هلاديك بعضها ببعض؛ نرى كيف أن حلم المكتبة يمثل تقدمًا عن الحلم السابق للعبة الشطرنج، وكيف أن هذا بدوره يقودنا إلى الحلم الأخير للإتقان في نهاية القصة، رؤيا الزمن المتوقف.

والآن، بينما تختتم قصة بورجيس، ينتهز هلاديك فرصةً بالغة الأهمية ليتمالك نفسه؛ إذ يكمل عمله، مسرحية الأعداء. يقوم بذلك، إلى حدٍّ ما، من خلال دمج أصغر التفاصيل في ذلك العمل: سقوط قطرة المطر على وجنته، ووجه الجندي الذي يحرسه. إن الزخرفة، المسرحية الملتوية التي يعمل عليها هلاديك تكتسب بعضًا من تركيز بورجيس المتألق، في الوقت الذي تلاقي فيه الحقيقة النهائية محدودة الإمكانات ألا وهي الساحة والرجال بأسلحتهم المتأهبة. ويراجع هلاديك،

ÐÅ

إنه «حذف ولخَّص وفصَّل» كما يخبرنا بورجيس. في لحظة مذهلة من الإلهام بالنسبة إلى بورجيس، يتوقُ هلاديك إلى التواصل مع الجنود الذين هم على وشك

äÃ

يقتلوه؛ ويصبحون جزءًا من تحقيق إيمانه بنفسه. يكتب بورجيس: «نما في قلبه حب
الساحة والثكنات»؛ «إن مواجهة أحد الوجوه له دون توقف جعله يعدل
مفهومه عن شخصية روميرشتادت» (روميرشتادت هو بطل مسرحية هلاديك، وهو
الأنا الخيالية المتبدلة لـ(مؤلف) المسرحية المتوهم، أي كوبين، شخصية هلاديك
المزدوجة).
يمضي هلاديك سنته المتوقفة الزمن بصورة خارقة للطبيعة وهو يعيد فيها تصور
المسرحية التي يكتبها، وليس حياته الحقيقية، التي يصف فيها نفسه رجلًا حلم
بعالم
حيز الوجود.
يسود هذا النوع من الخيال في كتابات بورجيس. إن براعته في كتابة قصة (بلاد
اسمها عكبار) **Tlon, Uqbar, Orbis Tertius** تخبرنا عن قصة غريبة
لمليونير
منعزل يبدأ في تأليف موسوعة عالم وهمي؛ وفي نهاية المطاف، تبدأ الأشياء التي تم
اختراعها من ذاك العالم بالتغلغل في عالمنا.
يواجه بورجيس ويناقش في (المعجزة السرية) العادات المختزلة للقصة القصيرةÅÐ
تصبح الحياة في العديد من القصص القصيرة شيئًا لا يمكن إخباره إلا في بضع
دقائق بوجود كلٍّ من الحظِّ المذهل وإمكانية الوجود اللاإنساني الذي تنطوي عليه
الحقيقة. لكن- يقترح بورجيس- ماذا لو منح أحدهم بطل القصة فرصة تصميم

حياته الخاصة، عوضًا عن تصييره، مثل بائع ويلتي، أسير فن راوي القصة الكئيب؟ وبذلك يمنح الكاتب هلاديك الحياة لنسخة عن نفسه تشبهه كالمرآة، الأنا البديلة التي يملك الوقت لاختراعها. إن ذلك من تخيلات بورجيس عن امتياز الكاتب، امتيازٌ سخيٌّ بصورة كبيرة حتى إنه يمتد إلى شخصياته. مثل دور ريتشارد بورتن الأقل أهمية (التي اعتنى بورجيس بترجمة ألف ليلة وليلة) أو توماس براون، أو روبرت بورتن مؤلف العمل الضخم تشريح الاكتئاب **Anatomy of ylohcnaleM**؛ يرى هلاديك نفسه مقيدًا -وهو محظوظ بذلك- إلى إسرافه العقلي، واقعًا في شباك خيوط خياله المخيفة. يقول بورجيس عن هلاديك الذي يموت

راضيًا: «بدقته وثباته وسريته، نسج لنفسه متاهة خفية عظيمة في الوقت المحدد». نجد في (المعجزة السرية) ما يسميه هارولد بلوم «إدمان [بورجيس] على الاختزال الذي يحمي النفس والمعرفة الواضحة لفنه»؛ على تمسكه بالاتساق وبقدرته على المواساة في الإدراك النهائي. ومجددًا، يطلب إلينا بورجيس أن نجد أجزاء عمله، وأن نرى إلى أي درجة من المثالية يعكس نفسه. يتحكم بورجيس، الكاتب المتقشف

والمقتضب في (المعجزة السرية) أكثر من هلاديك الثائر والمتفاخر، ويعمل من خلال تحكمه هذا على ضبط نفسه ذات الطراز السابق: بدأ بورجيس مهنته صاحبَ أسلوب كتابة شابًا مسرفًا ومفرط النشاط، إلا أنه لم يكن سيئًا بصورة شنيعة مثل هلاديك، ولكن لا يزال بورجيس يُعظِّمُ هلاديك، على الرغم من أنه يرفض

براعته الزائفة. مَنَحَ الرب هلاديك الزمان والمكان لتأسيس وجوده، ولانتقاء ذلك الوجود بصفته نمطًا، بالطريقة نفسها التي ينتقي بها المرء عينة جميلة. يختلق هلاديك عالمًا مكتوبًا مثاليًّا، عالمًا يقدم المكان المناسب لحياته وموته، حتى وسط عنف النازيين الكارثي، إذ يترك ذلك العنف بعيدًا عنه؛ وهو يبني مشهده، فهو يشبه عبدَ لورنس، لكن بوتيرة مختلفة كثيرًا؛ فعلى عكس العبد، نراه يعتمد على الفن أكثر من الحياة المتهورة الطائشة. ويتخيل بورجيس، وهو خصم مقتنع وشجاع للنازية وحلفائها من الأرجنتينيين، عفوًا من البربرية النازية التي تدعمها مملكة الفن. لكن معرفة القارئ أن القتل الجماعي الذي يرتكبه الألمان لن يتوقف، حتى وإن توقفت عجلة التاريخ سنة كاملة، يبقى أمرًا مفجعًا.

لخص بول دومان فنَّ بورجيس بالآتي: «رجل يخسر نفسه في صورة اخترعها هو نفسه»، وفي حالة (المعجزة السرية) فإن الخسارة خسارة سعيدة. أما الجانب الآخر من أعمال بورجيس فهو مشهد الواقع المرير الذي غالبًا ما يتطرق إليه كما في قصته (مكتبة بابل) (التي ناقشتها في فصل سابق: المشكلة، حيث رأيت بابل رمزًا مناسبًا لشبكة الإنترنت الآخذة بالتوسع عظيمة الانتشار). في بابل بورجيس، توجد مكتبة لا نهاية لها تحوي كل الكتب الممكنة، حتى التافهة منها، التي لا يمكن قراءتها، وهنا تتجاوز الأزلية الخطيرة النفس المتهاوية قليلة الحظ. إن الدُّوار الذي لا خيار لنا فيه لمكتبة من دون حدود، هو الكابوس بعينه؛ ويتعافى منه بورجيس باستخدامه حرفته الرائعة المكتفية ذاتيًّا. يعلق بورجيس بصورة تقشعرُّ لها الأبدان، بأن مكتبة بابل «منيرة، وحيدة، لانهائية، صامدة بصورة مثالية،

مليئة بالمجلدات الثمينة، وتلك عديمة الفائدة، والوجدانية، والسرية» (في ترجمة أنتوني كيريغان). يمنعنا الفن الذي يستنفد كل الاحتمالات، كمكتبة بابل، من اكتشاف - كما يفعل هلاديك - الرسالة السماوية التي تتحدث إلينا. تصبح كتابة بابل غير فنية على الإطلاق، بل (عديمة الفائدة، ووجدانية)، وقاتلة في رحابتها.

يستغل بورجيس، السيد الحاسم للقصة القصيرة، قوة الشكل الجاذبة ببراعة، يبحث أبطاله عن المفتاح، عن اللحظة التي تحكم الكل. وبالنسبة إلى كتاب باللغة الإسبانية، يُعدُّ بورجيس نفسه الكلمةَ: يتذكر كاتب المقالات إيلان ستافانس كيف حفظ صفحات من قصصه عن ظهر قلب. بصورة عجيبة، تسكن البساطة الكنسية اختلاقات بورجيس الصوفية.

لا يمكن لصوت كاتبة القصة القصيرة الكندية أليس مونرو أن يكون أكثر تناقضًا مع صوت بورجيس مما هو عليه، إلا أن لديها شيئًا مشتركًا معه؛ إذ تُقدِّم لنا الزمان والمكان المناسبين لشخصياتها لتُغْني خيالاتهم عن أنفسهم. وباستخدام أوهام كتلك تمنح مونرو الشخصيات التي تخترعها إمكانية منبثقة غير ملحوظة لحياة جديدة. وكما يفعل هوثورن، فهي تعزز رغبات شخصياتها الغريبة؛ لكنها ترفض صرامة هوثورن وطريقته الحاسمتين في التضييق على شخصياته. وتقترح مونرو أنه من غير الممكن، بل ويجب عدم التطرق للحلول المتطرفة في الأزمة؛ وعلى العكس من ذلك، فهي تبدي اهتمامًا بالأشياء المخادعة الموهمة للنفس لكن تنمي الروح، التي نخبرها لأنفسنا، وتعاطفًا قويًّا مع الروائيين. وتشابه بهذا الصدد تشيخوف، ولكنها أكثر حذرًا منه، فهي كتومة لكنها ليست متشائمة إزاء

سعادة شخصياتها.

غالبًا ما توازن مونرو خيال شخصية مع خيال أخرى في سياق قصة، وهنا يجب أن ننتبه إلى (الأصوات المتنافسة) (انظر القاعدة الثالثة). تبدأ في قصتها (البجعات البرية) **Wild Swans** بتحذيرات جنونية تطلقها فلو، زوجة الأب (كما توضح مونرو في قصص أخرى مبرزة الشخصيات نفسها)، إذ ترسل روز الفتاةَ الشابةَ، وربما المراهقة في رحلة قصيرة إلى تورينتو؛ وهما تعيشان في بلدة كندية ريفية قليلة النشاط. تقدم لنا مونرو في صفحاتها الأولى سردًا هادئًا لكن رائعًا عن خوف فلو من أن يختطف (النخاسون البيض)ÒàÑ. تصف فلو حانوتيًّا متقاعدًا يركب عربة نقل الموتى حول أرجاء المدينة، يقدم (كما تقول فلو) الحلوى واللِّبان للنساء المغفلات:

قالت فلو إنه قد رُئِيَ وسُمع صوته. في الجو المعتدل، كان يقود عربته ونوافذها مفتوحة وهو يغني لنفسه أو لأحد ما بعيدًا عن الأنظار في الخلف.

(جبينها كنتف الثلج

حنجرتها كالبجعة ...)

قلدته فلو وهو يغني. يأخذ بلطف بعض النساء اللواتي يمشين على الطريق الخلفي، أو ينلن قسطًا من الراحة على مفترقات طرق البلدة. كل الإغراءات والغزل وألواح الشوكولا كانت مغريات لرحلة على العربة.

تشكك روز على نحو ملائم بخيال فلو المبهرج، وتلاحظُ وكأن فلو تستمتع برواية التفاصيل الدقيقة لإغراءات الحانوتي السابق (التي كانت - ولا داعي لقول ذلك - قد

اخترعتها)، ومع ذلك ثمة شيءٌ لا يفارق الذهن حول الخيال القوي لفلو المسكينة؛ إذ يستحوذ علينا نقاء القصة الخيالية في أغنية الحانوتي.

إن صور الأغنية اللطيفة للثلج وللبجعة هي لحظة (لافتة إرشادية أساسية) (القاعدة السادسة)؛ تتكرر الصور بعد وقت قصير، حين تقابل روز، على متن القطار الذاهب إلى تورينتو، قسيسًا في منتصف العمر. يعلق القس (ليس بحانوتي، لكنه قريب منه) الذي يجلس بجانبها على (الثلوج)، ومن ثم يخبرها عن المشهد الرائع الذي رآه أخيرًا؛ مجموعة من البجعات البرية تصعد من البركة إلى داخل الحقل. يفتح القس، الهادئ بتمام عافيته، جريدته، ويضطجع ويغلق عينيه، ومن ثم تشعر روز بما لا يمكنها تصديقه؛ تشعرُ بيد القسيس، متسترة بالجريدة، تتحرك ببطء على ساقها. «كانت فلو محقة!» تكتب مونرو، «اعتقَدَت لبرهة من الزمن أن تلك كانت الجريدة»؛ «ثم قالت لنفسها ماذا لو أن هذه يدٌ؟ هذا كان ما يمكنها تخيله». تناوب شعور روز بين الاشمئزاز وبين-رغمًا عنها-الاستهواء، إذ جذبتها يد القس الغريب، وقد قررت ألا تعترض على «الضغطات والاستقصاءات الأكثر رقة وخجلًا»، فهي تسيطر على نفسها كما لو أنها تحلم، وتكشف لنا باستجابتها فضولًا ورغبة في «أن ترى فقط ما سيحدث».

وبينما تسير الأحداث في (البجعات البرية)، تتعاون روز بسرية مع القس المتحرش وذلك بفتح ساقيها؛ تُعبر عن إحساسها بما تقوم به بازدواجية مطواعة بعيدة كل البعد عن صورة فلو الشهوانية، التي قدمتها مونرو لنا في بداية القصة (نرى أن القاعدة الخامسة: لاحظ البدايات والنهايات، ذات صلة هنا). تنتحب روز في

نفسها قائلة:

كان ذلك عارًا، كان استجداءً. نقول لأنفسنا في لحظات كهذه ما الخطب في هذا؟ ما الخطب في أي شيء؟ الأسوأ هو الأفضل ما دمنا نستغل فرصة الطمع، وموافقة الطامع. يد غريبة، أو خضراوات جذرية، أو أدوات المطبخ المتواضعة التي يطلق الناس الدعابات حولها؛ يتهاوى العالم بسبب أشياء تبدو بريئة وهي مستعدة لتصرح عن مكرها ولطفها. كانت حريصة في تنفُّسها. لم تستطع تصديق ذلك.

في هذا المقطع الهادئ ذي البراعة الخارقة، تُبدي مونرو اهتمامًا لطيفًا بوعي روز، وبحالتها الخائفة والمثارة. تتجول روز، والمؤلفُة إلى جانبها، من خلال دعابة بسيطة مادية (أدوات المطبخ)، ومن ثم تعود إلى توتر روحاني باطني.

(البجعات البرية) هي قصة عن صحوة الشهوة، عن المبادرة، تنتهي بجو خيالي هادئ، حين تتذكر روز صديقة فلو، النادلة التي ذهبت في إجازة وادعت بصورة ناجحة أنها الممثلة فرانسيس فارمر (التي ربما من المفترض أن نتذكرها، إذ عاشت حياة مأساوية مهشمة جسديًّا: الطباق الضمني للعب النادلة السهل للدور).

تستدعي مونرو بحكايتها عن النادلة تنكرًا ناضجًا: عن حياة غير منتهية بصفتها مبعثًا للأمل. يمكن لأي فتاة من الطبقة العاملة أن تصبح نجمة سينمائية متنكرة.

تجادل مونرو أن بإمكانك أن تكون راضيًا في توهمك، ولن يستجوبك الناس حياله حتى عندما تعيشه (تصبح روز أيضًا ممثلة في قصص مقبلة لمونرو عنها). تكمن

قوة روز في اعتمادها على الغموض، ذكرى رحلة القطار التي تحرضها وتحميها في آنٍ معًا. إن حياة روز الوهمية التي تتذكرها تتغلب على خيال فلو المليء بالثرثرة، فأسلوبها باطني وأكثر تركيزًا من أسلوب فلو. (في (البجعات البرية)، تلك هي (الفكرة الأساسية) لمونرو [القاعدة التاسعة]). ترى قصة ويلتي (موت بائع متجول مسافر) في الحياة غير المنتهية شيئًا محبطًا ومخفقًا، ويرى لورنس فيها في قصته (قطعة من الزجاج الملطخ) انتصارًا كارثيًّا. ليس في قصة مونرو (البجعات البرية) تذوقٌ للتعرض الوحشي الموجود لدى ويلتي، ولا شيء من التحفظ المؤكد لهوثورن. تخضع مونرو لشخصيتها روز، التي تكتب قصتها في الواقع؛ إذ تعطي مونرو نبرة روز الحالمة هيمنة مدروسة على الذاكرة. ستعود إليها بصفتها ملجأ، وموطنًا في حياتها القادمة. تذكر الطوافة الإرشادية التي تم عرضها سابقًا في عنوان القصة. تُشكل تلك البجعات البرية، التي مصدرها الأساسي قصيدة الحنين المؤلمة لييتس (البجعات البرية في كول) **¡elooC ta snawS dliW ehT** جمالًا نادرًا،

ولمحة واعية لشيء هادئ ومخفيٍّ، وكله ملكية فرد واحد.

تقول مونرو إن القصة القصيرة بالنسبة إليها هي كالمنزل، يجب أن يتمكن الكاتب والقارئ من التجول بحرية فيه. سيفكر قلة من كتاب القصة القصيرة بتطبيق هذه الصورة على أعمالهم؛ فبدلًا من التقليص التدريجي لشريحة مفردة من الوقت، للحظة أو لحدث منعزل، تبسط مونرو قصصها، غير آبهةٍ بالتشعبات والتفرعات الخارجية الغامضة.

تجسد مونرو قدرة القصة القصيرة على لمح عالمٍ غير محدود، عالمٍ مفتوحٍ لخيال شخصية، وكذلك يفعل بورجيس، ولكن بأسلوب مختلف جدًّا. ويُصرُّ مثالي الأخير عن كاتب القصة القصيرة ستيفن كرين -على العكس من سابقيه- على الجوانب القاسية، إذ يعمل كرين على تضييق الخناق على شخصياته، بحماسة أكبر حتى من ويلتي وهوثورن.

إن قصة كرين (القارب المفتوح) **The Open Boat** هي حكاية مؤلمة وقاسية خالية من أي شفقة حول أربعة رجال تقطعت بهم السبل في زورق صغير بعد تحطم سفينتهم. (ترتكز هذه القصة على تجربة كرين الخاصة بغرقه في طريقه إلى كوبا عام **ã1897**). يقضي الرجال أيامًا في خضم البحر، وهم يحاولون الوصول إلى اليابسة، ولعدة مرات يعرض لهم مشهد مغرٍ من الأمان، ليُفاجؤوا بخيبة آمالهم بعدها، وحين ينهكهم الجهد المستمر اللازم لحماية قاربهم من الغرق،
يمنحون أنفسهم أملًا زائفًا، ثم يعودون ليأسهم من جديد.

يلعب كرين مع رجاله الأربعة ومع قارئه لعبة القطة والفأر؛ إذ إننا كثيرًا ما نقتنع أنهم سيموتون جميعًا بأبشع طريقة، بعد أن يسخر المؤلف من فكرة أملهم بالخلاص. وفي النهاية يمنحهم جميعًا النجاة، باستثناء واحد. وفي الصفحات الأخيرة من القصة يسبح الرجال أخيرًا إلى الشاطئ، ويخترق كرين عقل واحد منهم؛ المراسل (الذي يرمز بوضوح إلى كرين نفسه). في غضون بضع دقائق على اليابسة يرى المراسل نفسه يكافح «في قبضة عدوه الجديد الغريب-التيار»: فكرَ:

«هل سأغرق؟ هل هذا ممكن؟ هل هذا ممكن؟ هل هذا ممكن؟» ربما يجب على المرء أن يَعُدَّ موته آخر ظاهرة طبيعية.

لكن فيما بعد، أخرجته موجة ربما ودفعته خارج هذا التيار الصغير القاتل، فوجد فجأة أن بإمكانه ثانية أن يتقدم نحو الشاطئ.

إن كلمة كرين الغريبة (ربما) في هذه الجملة الأخيرة تشهد على شعوره اللاأدريِّ حول تحول أحداث ملحوظ كذاك على ما يبدو؛ ربما لم يكن هناك شيءٌ حقًّا يساعد المراسل، لا موجة ولا حظ جيد مفاجئ (حتى إن وُجِدَ، فإن هذا لا يعني شيئًا). قبل هذا تمامًا، يلفظ كرين (ربما) أخرى: «ربما ينبغي على المرء أن يعدَّ موته آخر ظاهرة طبيعية». إن هذه الجملة المتزنة المثالية تصرح بواقعية كرين الباردة. وبصفتها نموذجًا من التفلسف الذي يدعو للنفور على نحو غريب، توضح لنا أن كرين مولعٌ بالتفاصيل على الدوام. ويبدو الموت - حسب ما يقول - مستحيلًا للشخص الذي يموت، ما دام أنه يشبه نهاية كل شيء، حتى الطبيعة نفسها. ينادي القبطان، الذي لا يزال مسيطرًا على القارب، المراسل ليأتي إليه. ويتابع كرين ليصل إلى وصف هذه اللحظة الحاسمة، ومرة أخرى يقرأ أفكار المراسل: في صراعه ليصل إلى القبطان والقارب، فكر أنه حين يتعب بصورة كافية لا بد أن يكون الغرق تدبيرًا مريحًا؛ فهو إيقاف للمحاولات مصحوبٌ بدرجة عالية من

الراحة؛ كان مسرورًا بذلك، فقد كان خوفه من العذاب المؤقت الأمر الأساسي الذي كان يدور في عقله للحظات. لم يرغب في أن يتأذى.

يكتب كرين عن المراسل وهو يقترب من الزورق الفارغ الآن:

لقد أدى أعجوبته الوحيدة البسيطة لرحلته البحرية. أمسكته موجة كبيرة وقذفته بسهولة وسرعة فائقتين فوق القارب كليًّا وبعيدًا عنه. ضربته حتى في ذلك الحين كحدث في الألعاب الجنبازية ومعجزة حقيقية للبحر.

وهنا يحذف كرين كلمته الباردة (ربما) التي تشكك في معجزات كهذه؛ فيستسلم لمجهود المراسل الخيالي. حين نصل إلى الحقيقة المطلقة من (القارب المفتوح)¡

áÇ

(أعجوبة الصغيرة) للموجة التي أنقذت حياة المراسل، والتي يصف كرين جمالها بالجنبازيِّ [البهلواني]، هنا أخيرًا يُمنح بطل الرواية المحاصر قفزة من القوة: ينسب كرين إليه (أداءه) لما هو حقًّا وبوضوح نتيجة عشوائية وعمياء لموجة طائشة من المياه. لكن على الرغم من ذلك كانت تلك المهلةُ، حين سمح فيها كرين للمراسل بالتمتع للحظة بمشهد يبعث على الشكر والذهول، مؤقتةً. يحتفظ كرين بدقته المعتادة في السطر الأخير من (القارب المفتوح) الذي ينظر بعين الساخر من بعيد على العقيدة الجديدة للرجال الذين نجوا بحياتهم؛ وذلك أنهم يعرفون سبل البحر: «عندما حل المساء تحركت الأمواج البيضاء جيئة وذهابًا في ضوء القمر وجلبت الرياح صوت البحر العظيم إلى الرجال على الشاطئ، وشعروا أنهم قد يكونون فيما بعد مفسرين».

هذه مفارقة لاذعة؛ يعلم كرين، بصفته هو نفسه ضحية تحطم سفينة، بأن تجربة الرجال لم تجلب لهم حكمة جديدة، ولا يمكنهم تفسير-أكثر من أي شخص

آخر -الأمواج العنيفة والعشوائية التي كادت تودي بحياتهم (والتي قتلت حقًّا واحدًا منهم، الزيات). وقد كتب إيميرسون في مقالته (القدر) عن فريق تعرض
لتحطم سفينة: «نعم كان لديهم الحق لتشع عيونهم، وكل ما تبقى كان قدرًا».
ويذهب كرين أبعد من إيميرسون، ففريق القارب المفتوح بأكمله كانوا ضحايا لحادث أليم، وينكر المؤلف معظم الوقت حتى حقهم في بريق عيونهم، والمشهد المرجو لنجاتهم من الموت.
ثمة سمة رياضية في أسلوب كرين، في مقاربته المتوازنة والمبسطة لما يتضح أنه حاسم. مجرد تحول سريع للمياه يُغير كل شيء؛ كان من الممكن أن يموت المراسل ببساطة، إلا أنه يحيا؛ ويمكن رؤية الاختلاف بصورة أفضل - كما يلمح كرين - بشيء من البرود. بالنسبة إلى كرين، إن المعجزة خرساء؛ فهي لا تخبرنا شيئًا عن
نيات الطبيعة، أو عن شخصية الرجال، أو عن قدر الحياة.
حين تصل أخيرًا قصة (القارب المفتوح) إلى وقفة على الشاطئ بوجود حشد من المدنيين الذين يقدمون للرجال البطانيات والثياب والقوارير ودِلال القهوة، نشعر براحة هائلة بعد هذا التوتر الخانق للحدث، إلا أننا لا نُكافأ بدروس عن الزمالة أو الإصرار. تبدو مثابرة الرجال وعدم رغبتهم في الموت أمرًا حتميًّا أكثر منه شجاعة، وحين يتمنى المراسل للحظة، وهو يقترب من الغرق، أن يموت،وأن يصل إلى (توقف محاولاته)، فإن دافعه جديرٌ بالاحترام تمامًا كرغبته المعتادة في إنقاذ نفسه، ولكانت نهاية معاكسة لـ (القارب المفتوح) بالغرق لا النجاة ملائمة بالقدر نفسه. في القاعدة الثالثة عشرة (استكشف طرائق مختلفة) اقترحتُ على القراء أن يجربوا

نهايات بديلة للعمل الذي يقرؤونه. يقوم كرين بهذه التجربة لنا، فهو يضايقنا بإمكانية الموت بدلًا من النجاة.

يُعلِّمنا كرين أنه حتى أكثر اللحظات المشحونة والمتتابعة قد تكون معاندة بتصلب لرغبتنا في استخلاص المعنى منها. إن مباغتة القصة القصيرة واهتمامها بالحدث الثابت المختصر يناسبان كرين تمامًا؛ إذ لا نعرف شيئًا عن حياة هؤلاء الأشخاص قبل تحطم السفينة، ولا نعلم شيئًا عما يحدث لهم بعد وصولهم إلى الشاطئ، فكل ما يهم هو تلك الأيام القليلة في الزورق، حين يبدو كل ما قد يحدث تاليًا مفتوحًا تمامًا ومغلقًا بالكامل على حد سواء، وهو في أي من الحالتين، خالٍ من التعبير. يُشبه أسلوب كرين في (القارب المفتوح) البحر الذي يصفه؛ فهو خال ومتوتر ورادع.

ومن بين كل القصص القصيرة التي ناقشتها في هذا الفصل، تقدم قصة (القارب المفتوح) التوتر الأشدَّ بين المؤلف والبطل الوحيد. يبدو أن كرين مصمم على إلقاء ظلال من الشك على أدنى شعور مفاجئ لبطله بالخلاص، مع أنه -على عكس ويلتي في (موت بائع متجول مسافر)- يسمح لرجله أن يحيا. وفي الطرف الآخر من السلسلة، تُساعد مونرو في (البجعات البرية) بسرور القوة الباطنية لخيال بطلتها على التقدم، ويعطي بورجيس في (المعجزة السرية) إبداعات هلاديك مجالًا كونيًّا واسعًا، في حين يثبت كلٌّ من هوثورن في (ويكفيلد) ولورنس في (قطعة من الزجاج الملطخ)، بأسلوبيهما المختلفين، كيف يمكن للكاتب أن يتوسع في تفصيل مصير

خيالي لشخصيته، وذلك بمنحه إما طاقة محرِّرة كما فعل لورنس، أو دافعًا قويًّا نحو الكبح كما فعل هوثورن.

إن حدود القدر المتوترة جدًّا هي أيضًا حدود القصة القصيرة، التي تسلط الضوء دومًا على دور المؤلف مديرًا للأحداث. ونرى لدى ويلتي، وهوثورن، ولورنس، وبورجيس، ومونرو، وكرين، وعديدين آخرين، أن على كل من المؤلف والقارئ تقبُّل الحدود الصارمة للشكل. ومع هذا فإننا نتأثر أيضًا، في شعورنا بالوحدة، بالقدرات الوحيدة لبطل القصة. يعمل الاختصار على جعل القصة القصيرة حاسمة، لكن مليئة بالإمكانات، فنتأمل ونحكم ونتعاطف، وكل هذا في آن معًا؛ مثل هلاديك، شخصية بورجيس، الذي يعلق في فقاعة من الزمن.

تتطلب الرواية منا مشاركة شعور شخصياتها أكثر من أي شكل أدبي آخر؛ إذ إننا نستطيع معرفة بطل الرواية من داخله، فنغوص في هوية شخص آخر،
ويشغلنا بالمطلق شخص جديد ساحر. تُرغمنا القصص القصيرة على البقاء بعيدين عن الشخصيات، في حين تقربنا الروايات منهم أكثر. كتب إ.ã. فورستر، في عمله الرائد مظاهر الرواية äÃAspects of the Novel «الاختبار النهائي للرواية سيكون محبتنا لها، كما لو كنا نختبر أصدقاءنا، وأي شيء آخر لا يمكننا تحديده». إن الرواية المفضلة، كما في حدس فورستر، هي كالشخص العزيز علينا؛ نتعاطف مع الشخصيات المصوَّرة فيها.
لا تشبع الروايات رغبتنا في التماهي مع الشخصيات فحسب، بل وتعمل أيضًا على تعقيدها. وإحدى الطرائق التي تفعل بها ذلك هي مقارنة الشخصيات بعضها ببعضها الآخر. تتاجر الروايات بأصواتها المتنافسة (انظر القاعدة الثالثة: تعرف النبرة، وناقشتُ فيها رواية بلزاك الأب غوريو). يعمل المؤلف على جعل شخصياته الأساسية تتوازن، أو تتخاصم، ويضعها في مواجهة شخصيات ثانوية، وبتلك الطريقة تميز الرواية نفسها عن القصة القصيرة، التي تكون جميع شخصياتها،
بمعنى دقيق، ثانوية، لأنها لا تتطلب تعاطفنا كما يفعل بطل الرواية.
نُفكر مليًّا في الشخصيات حين يصبح الكتاب قريبًا من قلوبنا، على الأقل عندما يكون الكتاب رواية، سواء كانت الشخصيات منحرفة بصورة جريئة مثل شخصية

آهاب عند ميلفيل، أم مُموهة وجذابة مثل شخصية ديزي ميلر عند هنري جيمس.
يحدِّث صوتُ الكاتب القارئَ في كلمات القصيدة الغنائية والمقالة؛ وغالبًا ما
يدعم كل من الكاتب والقارئ أحدهما الآخرَ في هذه الأنواع الأدبيَّة من دون
الحاجة إلى شخصيَّات وسيطة، ولكن الشخصيَّات في الروايات على مستوى عالٍ
من
الأهمية؛ إذ تواجهنا الشخصيات الخيالية مباشرة.
وفي هذا البحث أجول بك سريعًا على بعض الروايات الشهيرة التي تعتمد على رغبة
القارئ في التوحد مع البطل: مثل رواية ويلا كيثر منزل الأستاذ The
¡esuoH s`rosseforP وديزي ميلر Daisy Miller ل هنري جيمز،
والريفي الأمريكي American Pastoral ل فيليب روث، وموبي
ديكMoby-Dick ل هيرمان
ميلفيل، والرجل الخفي Invisible Man ل رالف إليسون، آنَّا كارينينا
Anna Karenina ل ليو تولستوي. ففي كلِّ حالة يستكشف الكاتب رغبة
القارئ في التوحد
مع البطل، ومن ثم يستغل هذه الرغبة ضد الشخصيَّات الأخرى في الكتاب التي
تعمل على إظهار محاسن البطل بالمقارنة بها. وهذا درس في البنية التي تُعلمها كلُّ
رواية تقريبًا؛ فالمطلوب أن نتخلى قليلًا عن دافعنا المتوهج للتوحد مع الشخصية
الرئيسة، والتفكير بدلًا من ذلك في الشخصيَّات الأخرى التي تسكن الرواية. علينا

(أن نسأل الأسئلة الصحيحة) (القاعدة الثانية)æ¡(أن نتعرف اللافتات الإرشادية الأساسية) (القاعدة السادسة)، لنرى كيف يرشدنا الروائي إلى تقييم ناضج للبطل. ويمكننا كذلك الاستفادة من اتباع القاعدة العاشرة: (دوِّنْها)؛ فتدوين بضع ملاحظات عن بنية الرواية سيساعدنا على توضيح وجهات النظر التي تعرضها عن الشخصيَّات الأساسيَّة. إنَّ تجربة رؤية البطل من زوايا مختلفة، ومعرفة حياة الآخرين التي تحيط به أو بها تجعل مشاعرنا أعمق. أما المودة التي نستمتع بها مع شخصيتنا المفضلة فلم تنهدم، بل أصبحت علاقة ذات مزايا؛ أي أغنى وأكثر تناقضًا.

تُركِّز رواية أستاذ المنزل للكاتبة ويلا كاثر على البطل الأساسيِّ؛ وهو الأستاذ، إلا أنَّها تعادله مع الشخصيَّات الأخرى، ومنها الشخصيَّة الأكثر وضوحًا، وهي شخصيَّة الرجل الشاب توم آوتلاند الذي يلهمنا نحن والأستاذ بقصته. كما أنَّ رواية كاثر الرائعة أغنية القبرة The Song of the Lark هي رواية تعليميَّة وتربويَّة تدور حول امرأة شابة في أيام النضج. كما أنَّ رواية منزل الأستاذ هي أيضًا نوع من الرواية التعليميَّة والتربويَّة، فهي تُظهر تطور بطلها ليصبح شخصية بوعي جديد. إنَّ الأستاذ رجلٌ في منتصف عمره، ولديه أطفال ناضجون، إلا أنَّه يستعيد القوة الداخليَّة لعهد صباه، وبها يستعيد جوهر حياة خياليَّة هادئة مليئة بالثقة بالنفس. وتظهر كاثر نفسها تابعةً لوردسوورث؛ إذ إنَّ العودة لعهد الطفولة عندما كان المرء غريبًا عن المجتمع، ويمثل رؤية مصغرة متقدة، ويغذي نفسه بغريزة

قوية، هي نموذج معبِّر عن شعر وردسوورث؛ فيصعب تخيُّل رواية كرواية كاثر دون قصيدة وردسوورث غنائية الخلود **Immortality Ode** التي تصوِّر الطفل بطلًا وحيدًا من نسج الخيال.

إنَّ الكاتبة كاثر من أصول أمريكيَّة، والجغرافيا الأمريكيَّة شيء أساسي لعملها، فالصلة الوثيقة بين صوت المكان وحسه هي الأساس لهذه الروائيَّة (ويُعَدُّ ديكنز حالة مشابهة كما ناقشتُ في القاعدة الثالثة)؛ فقد كان لبداية حياة كاثر دور هنا؛ إذ واجهت هذه الفتاة المصدومة الانفتاح القاسي للسهول العظيمة بانتقالها من فرجينيا إلى نبراسكا في العاشرة من عمرها، وكان الدرس الذي تعلمته كاثر أنَّك غريب ومنفي حتى عندما تكون طفلًا، وأنَّ الكاتب الناضج عليه أن يستفيد من هذه المشاعر المبكرة والغريبة. «إنَّ الفن، كما نبراسكا، يُعدُّ رحلةً في الهواء الناعم، ونزهة في النور حيث تفقد كل شيء ما عدا نفسك»، هذا ما يكتبه جون أكوسيلا بصورة مؤثرة. إن ما يصفه أكوسيلا بدقة بأنه نثرُ كاثر (الواضح والصافي) هو على الأرجح أجمل الرسائل الأمريكيَّة، فهي تسمو أمام القارئ من دون أي سلوان سوى خيالها المنعزل.

تدور رواية منزل الأستاذ حول أستاذ من وسط الغرب الأمريكي، ذي تاريخ إسباني، ويدعى غودفري القديس بيير، وقد قرر أن يمضي الصيف وحيدًا في قريته الصغيرة بدلًا من السفر بحرًا إلى أوروبا مع عائلته. ويُمضي وقته بين حديقته وغرفة بحثه في منزلٍ انتقلت العائلة منه، رافضًا اللحاق بهم؛ لأنَّه يُكمل عمله

الأكاديمي في المنزل الذي كانت غرفه فارغة تقريبًا. وينظر من بعيدٍ إلى بحيرة ميتشيغان التي عرفها منذ أن كان صبيًّا. ويخبرنا تصوير كاثر للبحيرة التي يراقبها الأستاذ دائمًا بشيء مهمٍّ عن الرجل؛ المتردد والرواقي، والمشتاق والمثقف أيضًا، ويقربنا منه. وتكتب كاثر أن (الحقيقة العظيمة

في الحياة)¡

والمهرب المحتمل من الخمول، كان البحيرة، التي تُشرق منها الشمس؛ ويبدأ اليوم هناك أيضًا، فقد كانت بوابة مفتوحة لا يمكن لأحد إغلاقها، وما عليك سوى النظر إليها حتى تعرف أنك ستتحرر عاجلًا... فهي تمرُّ عبر الأيَّام كالطقس، لا كشيء خارجي لتفكر فيها؛ إنها جزء من الوعي نفسه.

قد تكون صورة كاثر بالسمو المنعزل والفارغ لبحيرة ميتشيغان قد أثرت في رؤية والاس ستيفنز عن منظره الطبيعي المحلي في قصيدته (نهر الأنهار في كونيتيكوت) The River of Rivers in Connecticut؛ وفي قصيدته النثرية استغاثة لكونيتيكوت (كونيتيكوت الهادئة) ºConnecticut Composed إذ يكتب في تلك

الأخيرة:

إنَّ الرجل الذي يحب نيو إنكلترا وبالتحديد المنطقة الإضافية لكونيتيكوت يحبها بشدة بسبب ألوانها الرائعة وأضوائها الخافتة وأناقة المكان وجماله... وعندما كان فصل الربيع بقمته وجب أن يكون لدينا ألوان مائية، لا زيتيَّة، ويجب أن نشعر أنه كان لنا جميعًا يد في رسم الطبيعة هذه، حتى إن كان في اختيارنا العيش هناك

وحسب، حيث توجد البحيرة.

وعلى شاكلة وصف ستيفينز لكونيتيكوت، فإنَّ وصف كاثر المتقشف لبحيرة ميتشيغان يَعِدُ، بصورة غريبة، بالقدر نفسه من الحريَّة. إن الأستاذ منزوٍ بفطرته على الرغم من طبيعته الطيبة وتعاطفه مع الآخرين، أما بالنسبة إلى كاثر فإن كنت وحيدًا في العالم

فأنت حر.

إنَّ رواية أستاذ المنزل غير عادية قطعًا؛ فهي رواية تتحدث عن العمل فقط؛ إذ أكثر ما يكون الأستاذ على طبيعته عندما يكون منهمكًا في الكتابة، وهذه الرغبة يتشاركها مع خالقه، ومع أيِّ مؤلفٍ عظيم. فانهماك زوجته بالشؤون الدنيويَّة واهتمامها بدقائق الأمور، «ورغبتها في الحصول على أكثر ما يمكنها من المناسبات والناس» يبدو لغودفري غير مريح، وغير طبيعيٍّ نوعًا ما. ويُعَدُّ صهر غودفري المقدام لوي مارسيلوس أقرب إليه من زوجته، كما أنَّه شخصٌ لا يشبه أحدًا ممن في رواية كاثر بكرمه الإنسانيِّ وروحه العالية، ولكن موهبة مارسيلوس الكبيرة تبدو لغودفري خارجِ النقطة الأساسية؛ إذ لا يعرف مارسيلوس الذات المجردة كما يعرفها الأستاذ.

تختبر كاثر شخصياتها بمقارنة بعضها ببعض، وبذلك تكتشفُ نزاهتهم. وتقدمُ دراسة عن الشخصيات الثانويَّة؛ وهي زوجة الأستاذ وبناته وأصهرته بوصفها طريقة لتأطير صراعات بطلها. وتُظهر هذه الشخصيَّات الثانويَّة مطلب الأستاذ الخاص الذي لا يُطْرَح فقط في تجربته الوحيدة في الكتابة، بل بتواصله مع طلابه،

ولا سيما مع طالب واحد يدعى توم آوتلاند، ذاك الذي جاء شابًّا إلى أسرة القديس بيير وطلب يد إحدى بنات غودفري؛ وبعدها توفي في الحرب العالميَّة الأولى بعدما طوَّر اختراعًا، سُجِّلت براءته باسم لوي مارسيلوس (الذي تزوج من الابنة)؛ ثبت أنه مُربح تمامًا.

كان علم الآثار حب توم آوتلاند الحقيقيَّ، ويمثل ذلك الحب جوهر رواية كاثر بالإضافة إلى حبِّ الأستاذ لعمله الخاص. وتعدُّ شخصيَّة توم ثانويَّة، إلا أنَّها بارزةٌ جدًّا، فهو يدعم الأستاذ، عنوانَ الكتاب. والقسم الأشد غرابة في رواية منزل الأستاذ هو (قصة توم آوتلاند)، وكما هي حال قصة الأستاذ، فإنَّ قصة توم تتحدث عن متعة العزلة. ويتذكر غودفري حكاية الشاب الميت حين يجلس وحيدًا في منزله خلال ذلك الصيف بعد
عدَّة سنوات.

أما قصة آوتلاند فهي كالآتي: قبل أن يصلَ توم آوتلاند إلى منزل القديس بيير ببضع سنوات، يعثرُ على بقايا قرية هنديَّة قديمة في نيومكسيكو؛ عالمٍ ممحيٍّ بالكامل محفوظ بصورة تامة لا يعرف أحد عنه شيئًا. وبعد رحلةٍ عقيمةٍ إلى واشنطن، حيث يخفق في محاولة إثارة انتباه المتحف السميثسوني في الكشف عن آثار المستعمرة، يعودُ توم إلى نيومكسيكو ويُصدمُ باكتشاف أنَّ مرافقه في رحلة الاكتشاف قد باع المصنوعات الهنديَّة كلِّها لتاجر، فغدت القرية فارغةً من الأدوات

والأغطية والأواني الفخارية، وحضارتها الغنيَّة قد مُحيت إلى الأبد. لقد دمرت هذه الأخبار توم، ولكنه يقرر بعدها أن يمضي صيفه وحيدًا على المَيسَة [هضبة مستوية السطح متحدرة الجوانب] في القرية المهجورة (التي تشبه منزل غودفري الفارِغ): ومرة أخرى في قبيلته الهندية الضائعة منذ زمن بعيد؛ والضائعة ثانية الآن.

وهنا، في نهاية قصة توم آوتلاند، تصل كاثر إلى ذروة إنجازها في رواية منزل الأستاذ؛ إذ يقول توم: أتذكَّرُ هذه الأشياء؛ لأنها - بصورةٍ ما - كانت الليلة الأولى التي أمضيتها على المَيسَة في حياتي على الإطلاق؛ إنها الليلة الأولى التي كان كُلِّي هناك. كانت تلك المرة

الأولى التي رأيتها كلًّا متكاملًا. أتت كلها جميعًا في فهمي، كما تفعل سلسلة من تجارب تقوم بها عندما تبدأ برؤية ما ستفضي إليه. وشيءٌ ما أصابني، جعل بإمكاني أن أنسِّق وأبسِّط؛ وتلك العمليَّة، التي كانت تدور في عقلي، جلبت معها سعادة غامرة. كانت هوسًا.

بقي توم على المَيسَة حتَّى شهر تشرين الثاني وهو يتعلم قواعد فيرجل وقواعد اللغة الإسبانيَّة، و«يرتب الآثار التي ربما عليها انتظار مئة عام أخرى حتى وصول المستكشف الصحيح». فهو يريد شرح تنويره:

بصعوبة آمل أن تعطيني الحياة فرصة أخرى كتلك؛ كانت أعزَّ فرصي. ففي كل صباح، عندما تعانق أشعة الشمس قمة المَيسَة أولًا، حين يبقى ما تبقى من العالم

تحتَ الظل، استيقظت وأنا أشعر بأنني وجدت كلَّ شيء، بدلًا من أن أكون قد فقدت كلَّ شيء؛ ولم يتعبني أيُّ شيء. كنت وحيدًا هناك، جارًا قريبًا للشمس، بدوت وكأنني أستمد الطاقة الشمسية بطريقة مباشرة. وفي الليل، وأنا أشاهدها تغرب خلف حافة السهل ورائي، اعتدتُ أن أشعر بأنني لن أحتمل ساعة أخرى
من ذلك الضوء المُسْتَنْزِف حتى إنني أخذت كفايتي وبحاجة إلى الظلام لأتمكن من النوم.

يختتم توم القول بأنَّ «السعادة شيءٌ لا يمكنُ وصفه، ثق بما أقول. وما يكفي من المشكل أتى لاحقًا، ولكن كان هناك ذلك الصيف البهيج والصافي؛ فكان حياة بحد ذاته».

في السعادة المطلقة لهذه السطور، وقوة اتزان قولها الرصين، توضح كاثر جوهر المرونة الأمريكية التي اخترعها رالف والدو إميرسون؛ فعندما نُهزم، نتمسك بمحورنا بصورة أقوى، ومن ثم نربح. ويتذكر كاتب أمريكي لاحق، جون آشبيري، مقطع رواية الكاتبة كاثر عندما كتب في قصيدته (مساء في المدينة) **Evening in the Country**: «امتلكت تصميمي على الربح/ مستلقيًا ومشحونًا بالإثارة/ بالشمس المشرقة». ولكن يبقى آشبري متفطر القلب بشدة تحت المظهر الخارجي القوي

لأبياته، في حين تخبرنا كاثر في قصة توم آوتلاند عن نصر صافٍ وهادئ. وإنَّ خسارة توم أكثرَ ما يعز على قلبه، وهي آثاره الهنديَّة، منحته فرصته؛ إذ يأتي بسموٍّ

باكرًا جدًّا، غير متأخر، إلى المَيسَة (ثمة تجلٍّ سامٍ مشابه في أغنية القبرة ل كاثر
تكتشف المغنِّية ثيا كرونبيرغ، بطلة كاثر، موهبتها من خلال إقامة مؤقتة في
أريزونا محاطةً بالفراغ البهي لمنطقة نافاهو).

تكتبُ أكوسيلا أنَّ قصة توم آوتلاند (دُقت كالإسفين) في رواية منزل الأستاذ. عندما
(نجدُ الأجزاء) في الرواية (القاعدة الحادية عشرة)، نرى كيف أنَّ هذه النغمة
العالية الظهور بنفسها تدعم باقي أجزاء الرواية وترفعها. فقصة توم هي صيغة أصفى
لطلب الأستاذ الشخصيِّ، فزواجه من ابنة غودفري، وموهبته بصفته
مخترعًا، هي مجرد أفكار ملحقة، والنقطة الحقيقيَّة هي أنَّه في أحد فصول الصيف
الرائعة، كما تذكر الأستاذ ثانية بعد سنوات عدة، بينما كان يجلس وحيدًا
أيضًا متكئًا لوقت متأخر ويقرأ هناك، ويستعيد قوة شباب توم؛ يحافظُ توم على رغبة
الأستاذ ويحققها. وصوته هو نسخةُ صوت شاب لامع عن صوت الأستاذ؛
وأخيرًا يمتزج صوت الاثنين معًا.

إنَّ روايات كاثر هي روايات خاصة ومتواضعة كأستاذها، ولكنها أيضًا انعزالية بطريقة
صحية، وهي ليست تشاؤميَّة بالصورة كاملة الحداثة، ولكنها ليست مرحة
أيضًا، فكتاباتها تحوي شعورًا مطلقًا؛ فأن تقرأ ما تكتبه كاثر يعني أن يتولد لديك
إحساس بأن هناك حياة تعاش في وحدة، في أعمق جوهرها. فهي ترفض
الامتيازات الاجتماعيَّة والإستراتيجيات اللاذعة المعقدة التي تمنح هنري جيمس
مادته، وتمكن تولستوي من أن يناغم بين قطع معينة بحيوية. إنها تبحث عن شيء
أضيق وأكثر واقعية؛ كما تعتقد.

إنَّ حكاية جيمس الرفيعة والقديمة القصيرة ديزي ميلر تُقدم بطلًا مريبًا مثل الأستاذ بطل رواية كاثر. (الحكاية، أو الرواية القصيرة، هي نوع أدبيٌّ ثانويٌّ مميَّز يمتد من النثر الإغريقي للقصص الغرامية من العصور القديمة المتأخرة إلى المونولوج الحديث، كما عند توماس بيرنهارد في الخاسر resol ehT؛ وروبيرتو بالانو في رواية الليل في تشيلي Night in Chile). وتُحرر كاثر بطلها من المجتمع، على عكس جيمس الذي يفرض إطارًا يقيِّد ديزي، يتمثل غالبًا بالمراقبين الاجتماعيين

المنشغلين والصارمين غالبًا الذين يحيطون بها. ويدرس جيمس هذا القيد بتناقض واضح، ويضغط بقوَّة؛ ويُظهر الأذى الذي يمكن للمجتمع أن يحدثه للنفس البريئة، ومع ذلك لا يرغب في التبرؤ من طريقة المجتمع في ترتيب حياتنا وتقييمها. إنَّ (الفكرة الأساسية) (القاعدة التاسعة) لجيمس في ديزي ميلر تتعلق بما يضيع عندما تُطبَّق عادات المراقبة الاجتماعيَّة الدقيقة على الشبان والمتحررين، ولكن تتعلق أيضًا بالطريقة التي يعجز فيها كل من الشباب والحريَّة عن تعريف نفسيهما، ويصلان حتمًا إلى إطار لا يمكن إلا للمجتمع أن يزودهما به.

إنَّ ديزي، الفتاة الأمريكيَّة الشابة القريبة من مرحلة البلوغ، المؤهلة تقريبًا، لكن ليس تمامًا، للمغازلة والزواج، تُسافر إلى أوروبا للمرة الأولى، ففي جنيف ثم في روما تلتقي بأمريكي آخر يُدعى وينتربورن، الشخصيَّة الحازمة نسبيًّا والمتأملة، الذي يخبرنا بقصة ديزي. وبينما يقوي توم آوتلاند عند الكاتبة كاثر الحياة الداخليَّة

للأستاذ، تضع شخصيَّة وينتربورن لدى الكاتب جيمس حدًّا ساخرًا لنفس ديزي. إنَّ ديزي فتاة حرة الروح وصريحة وكاملة الجاذبية؛ ولهذا فإن وينتربورن، الذي قطع أكثر من نصف الطريق بحبها، ويخشى الاعتراف بذلك، يشعر أنَّه مجبر على استكشاف سرها. أهي ساذجة حقًّا كما تبدو؛ أم أنها لعوب، تهتم بالأمور الدنيوية بصورة محبطة؟ وديزي هذه شديدة الجاذبية، تسحر كلَّ قارئ؛ فهي فتاة طبيعيَّة. ولكن بينما تستمر حكاية جيمس القصيرة نبدأ بالتفكير في ديزي كما يفكر بها وينتربورن؛ أحجية لا بدَّ من حلِّها. سواء شئنا أم أبينا، فنحن نتَّحد مع وينتربورن، المراقب العنيد والرجل المفتون بشخصيَّة ديزي النضرة بدرجة عالية. تُعذب ديزي وينتربورن بدلالها، ويكتبُ جيمس أن وينتربورن «كان مشتتًا بين الدهشة من سرعة استقرائها، والاستمتاع بصراحةِ مزاحها. وبدت له في كلٍّ هذا خليطًا استثنائيًّا من البراءة وعدم الخبرة». وفيما بعد يحتار وينتربورن من «استمرار ديزي في تقديم نفسها خليطًا غامضًا من التهوُّر والبراءة». فهو قارئ للشخصيات مثلنا تمامًا؛ نحن نقرأ كتاب جيمس بدافع من فضولٍ يشبه فضوله. ولكننا نختلف أيضًا عن الشاب الرزين في رواية جيمس. تبتهج ديزي لإثارة غضب وينتربورن، وفي هذه اللحظات نتحد معها؛ لأننا نثور ضد اهتمام وينتربورن الضيِّق التفكير في الجدارة بالاحترام، والطريقة التي يراقب فيها المظهر التقليدي. وعندما تُقيم ديزي مع شريك من روما يُدعى جيوفانيللي، يُفتضح أمر كلٍّ من وينتربورن وحاشيته. هل من الممكن أن تكون على علاقة عابرة، مستهينة بكل

معاييرها الاجتماعيَّة؟ ووينتربورن مقتنع بأنَّها ((شقية وذكيَّة)، ويُكملُ وهو يستشيطُ غضبًا: «كم لعبت بذكاء ببراءتها المجروحة»)، ولكنه يكتشف أنَّه كان مخطئًا بعد موت ديزي المأساوي (بسبب الاستهتار، أصابتها (حمى روما)- نوع من الملاريا- بسبب زيارة خطيرة قامت بها مع جيوفانيللي إلى الكولوسيوم)، ومن ثم كانت، بعد كل ذلك، بريئة.

لذلك، فإنَّ وصف وينتربورن لديزي غير صحيح، وسخرية جيمس الشديدة تظهره بوصفه ساردًا غير ملائم، ولكن هذه السخرية تصل إلى ديزي أيضًا. فعبارتها بأنَّ أوروبا «حلوة جدًّا»، تُشير إلى أنَّها لا تستطيع حتَّى أن تبدأ بفهم عمق الحضارة القديمة التي تتجول فيها وقتامتها. بالنسبة إليها، يبدو الكولوسيوم مكانًا مقمرًا وررومانسيًا، وهي لم تلحظ أنَّه حقًّا رمزٌ لروما القديمة والحديثة التي بإمكانها أن تُسبب دمارًا لضحاياها ناشرة المرض أو الموت أو الفضيحة. فديزي هي أحد أولئك الضحايا، ونحن- قرَّاءَها- نراها من مسافة بعيدة جدًّا؛ فنحن أكبر وأكثر اطلاعًا. لقد أغرتنا ديزي، إلا أننا تأثرنا أيضًا بوجهة النظر الناضجة للمؤلف جيمس. وبوجود جيمس، مرشدنا، نبدأ بفهم فعل الإشاعات، ونَعي ما يمكن أن يسببه المجتمع للناس. لا يمكن لديزي أن تفلت كليًّا من قبضة الموقف الاجتماعيِّ تجاهها مجسدًا في شخصية وينتربورن، فهو يضع شروط قصتها، ويطلق الحكم عليها، على الرغم من أنَّه كان مخطئًا في نهاية المطاف، إلا أن سوء حكمه على ديزي لا يجعله ينحرف عن أسلوبه المنجز والمثبت.

لقد حافظ وينتربورن على شخصيته من بداية رواية ديزي ميلر حتى نهايتها؛ إن ديزي الآن أصبحت ذكرى بالنسبة إليه، وليست درسًا. تربط كلا الشخصيتين
إحداهما بالأخرى إلى الأبد، ومع ذلك فهما مختلفتان دائمًا؛ وفي الواقع هما ثنائيٌّ غريبٌ جدًّا. وهناك شيءٌ ما من جيمس في كلٍّ من ديزي ووينتربورن، ويشاركُ القارئ المؤلف في تناقضه. فلدينا هنا تباين مطلقٌ مع رواية كاثر منزل الأستاذ، إذ يدعمُ الأستاذ نفسه ويقويها بتذكر توم آوتلاند الذي يبدو صوته كصوت الأستاذ إلى حدٍّ كبير. لا تشبه كاثر جيمس الذي غالبًا ما يكون معتمدًا في عمله، كما يغلب في ديزي ميلر، على تنافس النبرات (راجع القاعدة الثالثة: تعرُّف النبرة).
يقدم جيمس في العديد من قصصه الخياليَّة شخصية القارئ المراقب (مثل وينتربورن)، وشخصية أخرى (مثل شخصيَّة ديزي) تجسد لغزًا يواجه ذلك الراوي أو المراقب. ويوافق فيليب روث في رواية الريفيِّ الأمريكيِّ على هذا النمط التابع لجيمس. وهنا، كما في ديزي ميلر، يُوضع الاحترام في منافسة مع شيء أكثر تهديدًا،
كما يحاول الأب أن يفهم ابنته صعبة المراس. ففي رواية الريفيِّ الأمريكيِّ، أكثر مما في ديزي ميلر، يصبح الشخص الذي يستحق الاحترام موضع حيرة، وهشًّا في طريقه عندما يثور ضده الراديكاليون [الثوريون].
يبدأ الراوي عند روث (المراقب الخفي تقريبًا، والغائب عن حبكة الرواية) بالتفكُّر في الأب المحترم: صديقه المكرَّم سويد ليفوف الرياضي اللامع في مرحلة الدراسة

الثانوية، الذي يتحول إلى رجل أعمال في منتصف عمره. انتقل سويد-اسمه الحقيقي هو سيمور-من نيووارك إلى نيوجيرسي المدينة الريفية الثرية، حيث يبدو أنَّه يعيش حياة عائلية مثالية، إلا أنَّ العيب الوحيد في تلك الحياة هو ابنته التي اعتُقلت بسبب تفجير مكتب البريد المحلي في قمة الحرب الفيتنامية. وينتهي المطاف بالراوي وهو يتخيَّل علاقة سويد المؤلمة والمكروبة بابنته ميري، التي أصبحت متطرفة يساريَّة وإرهابيَّة هاربة، وأخيرًا متعصبة هزيلة، تعيش في شقة خطيرة وقذرة في نيووارك. يملك سويد مصنع قفازات ورثه عن والده، ويخصص روث مقطعًا طويلًا يملؤه الحنين لوصف سويد للتقنيات المعقدة المطلوبة لصناعة القفازات (يتحدث إلى طالبة شابة تدعى ريتا كوهن، يكتشف لاحقًا أنَّها صديقة لميري، وهي ثائرة خطيرة وجامحة أخرى) «أترين الدرزات؟» يسأل سويد ريتا.

«عرض الخياطة على حافة الجلد؛ ذلك هو المكان الذي يُظهر جودة العمل. وهذه الحافة تكون على الأرجح قرابة نصف إنش بين الخياطة والحافة. ويتطلب ذلك مستوى عاليًا من المهارة أكثر بكثير من المستوى العادي... انظري إلى استقامة هذه الدرزات، ولذلك فإنَّ قفاز نيووارك ميد هو قفاز جيد»، ثم قال سويد: «ريتا.. أغلقي يدك واصنعي قبضة. اشعري كيف يتوسع القفار حين تتمدد يدك ويتلاءم تمامًا مع قياسها بصورة جميلة؛ فهذا ما يفعله الخياط عندما يقوم بعمله بالصورة الصحيحة، إذ لا يترك مسافة للتوسع في الطول لأنَّه يسحب كل ذلك على الطاولة، فأنت لا تريدين أن تتمدد الأصابع ولكن هناك مسافة مخبأة مقيسة بدقَّة موجودة في العرض من أجل التوسع».

هذا هو الهدف الحقيقي من الحنين في رواية الريفي الأمريكي؛ اهتمام قديم الطراز بالعمل، ومهنة كهذه هي مهنة سويد كما هي مهنة الراوي؛ الجهد الحريص للفهم والإبلاغ يشابه صناعة قفاز جيد مُصمَّم ببراعة ليلائم يد مرتديه.

يقيم روث تباينًا منفِّرًا عمدًا؛ ففي مشهدٍ مروِّع في منتصف رواية الريفيِّ الأمريكيِّ، يقابل العمل الجميل لخياطة الفقرات لراحة اليد وأصابعها، بالإيماءات الفاحشة لزميلة ميري المتطرفة، ريتا كوهن، التي أظهرت بوقاحة إدخال يدها في فتحة مهبلها، مستهزئة بـ سويد وبإعلانه أن ابنته المفقودة تكرهه. إنَّ مشهد ريتا السوقي مرتبط بدوره بمظهر ميري الهزيل والمقرف عندما وجدها سويد أخيرًا، ومثل جاين(1) (أو بالأحرى نسختها الرائعة الخاصة منها) فهي ترفض أن تنظف أسنانها، ويشهد فمها ذو الرائحة الكريهة على نقاء منحرف يُبحث عنه في عالم القذارة. وعندما كانت ميري، التي ابتليت بالتأتأة، مراهقةً، كانت تصرخ على السياسيين الذين يظهرون على التلفاز. «لقد أصبح العائق خنجرًا يُحصد به جميع الأوغاد الكاذبين»، هذا ما كتبهُ روث وهو يصف صراخ ميري على صورة ليندون جونسون: «أنتَ أيُّها المجنون ابÈÇ- ابن الحرام، أيها الوحش قاسي القلب الت-Ê-عيس!»، لا شيء قد يكون أبعد من ذلك من صوت والدها، سويد ليفوف،

المنتظم الهادئ.

يُقدمُ لنا روث صوتين متنافسين محصورين في مبارزة عنيفة؛ سويد وابنته ميري. فبعض القراء يشعرون أنَّ المشهد موجه برمته ضد ميري، ولكن سويد أيضًا لا

يحقق الغرض. في الريفيِّ الأمريكيِّ نتَّحد مع سويد، لكننا في نهاية الكتاب نُجبَرُ على ملاحظة أنَّ الكبت هو وسيلته ومبتغاه، وأنَّ تمرد ميري، الذي يبدو متوحشًا ومضللًا، ضد أبيها، يرمي إلى هدف حقيقي ومهم؛ ألا وهو الكلام الحجري القاسي للريفيِّ الأمريكيِّ المبهم الحاد، بلطافته التي تسبب الجنون.

يتخصص روث في العديد من كتبه بتحطيم أسلوب الكلام ذاك بضربات تهكمية تملؤها الحيوية. ففي روايته مسرح السبت **retaehT s'htabbaS**؛ التي ربما تُعدُّ

أعظم رواياته، يحتفل روث بفوائد الوقاحة والفسق اللذين فيهما طاقة وحيوية لا يستطيع العرف التقليدي تحقيقهما، ولكن في الريفيِّ الأمريكيِّ، للتمرد مجال محدود بصورة محبطة (كما هي الحال في بعض أعمال روث الأخرى، كعمله الأخير الأسطوري الغضب **Indignation**). يطرح الكتاب سؤالًا لا إجابة عنه حيال الحياة الأمريكية في الضواحي: ما الذي تكبتُه هذه الحياة؟ ولماذا؟ وبينما نقرأ تشخيص روث المؤلم لهذا الداء في النجاح الأمريكي، نتحد مع صاحب القلب الطيب

سويد ليفوف، ذي الشخصية الخيالية اللطيفة كما يمكن للمرء تخيله، ولكن روث يحذرنا من أن لطفًا كهذا يعني أيضًا جهلًا متعمدًا، وبالتحديد رغبة في منع المعاناة، لتصبح المأساة غير مقبولة ومبهمة. ونحن نتفق مع سويد طوال الوقت، ونفهم مشاعره، لكننا نريد أن نعرف أكثر مما يعرف هو. يقنعنا روث في النهاية

بأن نقدر معرفة قلقنا حيال لطف سويد حق قدرها، حتى عندما ترعبنا تلك المعرفة. وبالقيام بذلك ينبهنا من الجانب المقلق المتعلق بتقليد جيمس، وبالتحديد الميل للتشخيص، بغض النظر عن نتائجه القاسية والمزعجة فيما يتعلق بالنزاهة التي نعتمد عليها في حياتنا اليوميَّة.

إن شخصية ديزي ميلر للكاتب جيمس هي استكشاف معقد للسذاجة والمعرفة، في حين أنَّ روث في الريفي الأمريكي لا يسمح لنفسه بتعقيدٍ كهذا، فهو يعتقد أنَّ الطريقةَ التي نحصِّن فيها أنفسنا بخيار في الحياة ساذجةٌ دائمًا، ولم تكن أبدًا معرفة بصورة كافية، إنه يصوِّر أبًا يقع في الحب مع عرف اجتماعي يشجِّع تمرد ابنته الجنوني، ويعرض روث وهو يخبرنا القصة قدرة على الاستقامة والغضب؛ فهو بذلك يرضي كلًّا من الأب والابنة في جهلهما المتنافس.

إذا كان روث، مثل جيمس، يوازن بين بعض أشكال التوحد المتنافسة مع بعضها الآخر، فإن هيرمان ميلفيل يبذل كل إبداعه الروائي القوي الاستثنائي ليجعلنا نقف مع بطل خطِر واحد ضد حكمنا الأفضل على الأمور. ففي موبي ديك، ملحمة النثر البارزة ل ميلفيل، يضعنا داخل شخصية القبطان المعتوه آهاب، ويجعلنا نتعاطف بعمق مع بحث آهاب المجنون عن الحوت الأبيض الذي تسبب بتشوهه، ونحن مستعدون لأن نكون بلا حول ولا قوة أمام سمو آهاب، والطريقة التي يتحدى فيها القوى الكبيرة التي تحكم الكون؛ والمخفية- كما يدَّعي- في حوته المخيف.

وتضع رواية موبي-ديك شخصيَّتَيها الرئيستين إحداهما في مواجهة الأخرى:
إسماعيل، الذي يشابك أحداث الرواية، وهو الراوي المتأمل ببطء، مقابل آهاب
المتسرع المتوحش العازم على الدمار والسلطة. يضع ميلفيل تهديدات آهاب
المروعة جدًّا مقابل هدوء إسماعيل وإدراكه العقلي الداخلي. نحن ننحاز لكلٍّ من
آهاب

وإسماعيل؛ ونرى في تعاطُف إسماعيل مع آهاب انجذابًا نحو النقيض، لقوَّة معارضة
مبتهجة لكنها معذَّبة. لم يوقظ آهاب في الآخرين الفضول فقط، بل أيقظ
شيئًا ما محجوبًا وحيويًّا بتهور. وهو بسيطرته الجاذبة على رجاله، وعلى قُراء ميلفيل،
يتحدى المقاومة. ويحاول زميله ستاربوك أن يتصدى لآهاب فيصلِّي قائلًا: «كوني
معي، أمسكي بي، قيديني أيتها التأثيرات المباركة» (كلمات تنعكس بطريقة مؤثرة
في عمل أحد ورثة ميلفيل الأساسيين هو هارت كرين)، إن توسُّل ستاربوك
يُلامس شغاف القلب بعمق؛ ولكنه سيتضح فيما بعد أنه عديم الفاعلية.
في الفصل الخامس والثلاثين من موبي ديك يرتاح إسماعيل (الرجل التأملي الحالم)؛
فوق أعلى الصارية، مصممًا بشدة على الفكرة الخيالية الفلسفية بأنه فشل
بملاحظة أية إشارة تدل على وجود الحيتان. ويوضح الفصل التالي السادس
والثلاثون بعنوان (سطح مؤخرة المركب) **The Quarter Deck** حساسية
طبيعة

إسماعيل العقلانية لقوة آهاب الشيطانية. يحشد آهاب هنا فريقه، ويكشف لهم
هدف رحلته البحرية: البحث عن موبي ديك عدوه الأكبر؛ الحوت الذي أكل

ساقه، وعندما يمانع ستاربوك مقترحًا «أنَّ الانتقام من بهيمةٍ بكماء» سيكون ضربًا من الكفر وليس عدلًا، يخطب آهاب أعظم خطاباته. وبروحٍ تشاؤمية خيالية، يَعِد ستاربوك (بطبقة صوت منخفضة أكثر) فيقول: «كل الأشياء المرئية يا رجل هي مجرد أقنعة كرتونية... ومن أعلى مني؟ ليس للحقيقة ما يقيدها».

ويصرخ آهاب: «إذا كان الرجل سيهاجم، فليهاجم من خلال القناع!»؛ «إذ كيف يمكن للسجين أن يصل إلى الخارج إلا بالاندفاع من خلال الجدار؟ بالنسبة إلى الحوت الأبيض هو ذلك الجدار المنتصب بالقرب مني. أحيانًا، أعتقد أنَّه لا يوجد أي شيء بعده، ولكن ذلك كاف؛ فهو يرهقني ويثقل كاهلي». قد يكون في الحقيقة (لا شيء بعد) الحوت الأبيض، وليس كثيرًا حتى إلى الحوت نفسه (الذي هو شيء مرئي كأي شيء آخر، ومن ثَم هو حيلة كرتونية أيضًا). قد يكون موبي ديك بهيمة بكماء بدلًا من شرير خبيث؛ لا يمكننا البتُّ بذلك، ولكن ما يسميه ميلفيل «هدف آهاب بالتعصب الأعمى الشديد» لم يقبل بأي خيار بديل عن الانتقام البطولي حتَّى لو انتهى - كما حدث حقيقة - بموته وكامل فريقه (ما عدا شخصًا واحدًا هو إسماعيل الذي نجا ليُخبر بهذه القصة) يتحدى آهاب الآلهة نفسها، مصورًا نفسه في مباراة ملاكمة مع هؤلاء الملاكمين الضعفاء. «إطراءات آهاب لكم»؛ يصرخ القبطان المعتوه على آلهته المتخيلة: «تعالوا

وجربوا إن كان بإمكانكم أن تحرفوني! هل بإمكانكم حرفي عن قصدي؟ لا يمكنكم حرفي، وإلا فستحرفون أنفسكم». كان آهاب مقتنعًا بأنَّ طلبه كان مقدرًا له منذ

بداية الزمن. «إن آهاب يبقى آهابًا إلى الأبد، يا رجل»، يخبر ستاربوك بصوت مجلجل، «هذا العمل بأكمله مقدر من قبل بما لا يقبل التغيير. لقد تدربنا عليه أنت وأنا منذ مليارات السنوات قبل أن يتحرك هذا المحيط بأمواجه».

إن رواية موبي ديك Moby-Dick رحلة بحرية موسوعية، في قصيدة نثرية هادرة عظيمة. ولقد استوعب ميلفيل ما أسماه (اللغة الشجاعة السامية) لقباطنة بحر نانتوكت وجعلها لغته. ولا مزيد على وصف ألفريد كازين لحيوية موبي ديك: «فهو يسحق كل شيء أمامه، ويعطينا شعور السعادة الذي لا تمنحنا إياه سوى الحيوية العظيمة». ويلاحظ كازين أنَّ رواية ميلفيل العظيمة هي «رواية بدائية لا رحمة فيها، تؤمن بالقضاء والقدر»، ولكنها تركز أيضًا على تجربة النفس وبحثها البدائي البشري عن الأهمية. وإن عجْزَ إسماعيل عن الوصول إلى نتيجة محددة، وتأملاته غير القابلة للإرضاء، ووصفه بأنه شخص قلق ومكافح، يوازنه مع آهاب القوي صاحب الشكيمة، ذي الطريقة الواحدة والعقل الموجه نحو شيء بعينه، الذي يمثل القوة السوداء الهائلة في مركز رواية موبي ديك. يريد إسماعيل أن يكتشف معنىً ما، ولكنَّ- يكتب كازين- «دافعَ آهاب هو الإثبات وليس الاكتشاف»، فتخمينات إسماعيل عن الحيتان-شأنها شأن تأملاته عن العالم-هي توقعات

استكشافية، فاتنة، لا نهاية لها؛ فهو لا يستطيع التوصل إلى قرار مناسب حيال هذه المخلوقات العظيمة.

وفي النهاية، يناصر ميلفيل إسماعيل بدلًا من آهاب، أي إنه يريد أن يكتشف بدلًا من أن يثبت، ولكنه أكثر تطرفًا من الشخصية التي ابتكرها؛ إسماعيل اللطيفäÅ مؤلف رواية موبي ديك ميال للعنف وذو شخصية كارثية، ويلاحظ كازين أن «ما يفعله ميلفيل هو أنه ينطق بلسان الزوبعة والنفاية المائية وأسماك القرش».

وميلفيل ميَّال للدمار؛ فهو السبب في غرق الرجال في السيول، حتى إسماعيل يؤيِّد الدمار، لكن في الخفاء في إحدى نقاط الرواية الرئيسة؛ ففي بداية الفصل الحادي والأربعين (موبي ديك) يعترف إسماعيل بعد سماعه عن تحدي آهاب المرعب لرجاله:

كنت-أنا إسماعيل-أحد أفراد ذلك الفريق، وصعدت صرخاتي مع البقية، والتحم تجديفي بتجديفهم، وصرخت بأعلى ما يمكنني، وجدفت بقوة، وتمسكت بمجدافي بسبب رهبة اعترت روحي. وانتابني شعور جريء غامض تعاطفي؛ وبدا أن عداء آهاب الذي لا يخمد هو عدائي.

وفي أوائل رواية موبي ديك يسمع إسماعيل في نيو بدفورد قبل رحلته البحرية خطابًا في كنيسة للبحارة عن جونا يونان التوراتي. إن الأب مابل، الكاهن المبجل الخبير الذي ألقى الخطبة، يستنكر هروب يونان من مهمته في تحذير مدينة نينوى المذنبة. وبالتركيز فقط على رغبة يونان بتجنب المهمة التي وضعها الله على عاتقه، يتجنب الأب مابل النقطة الأكثر إثارةً للمشكلات في قصة يونان؛ أنه عندما يَقبل أخيرًا مهمته النبوية، ولدى ميلفيل ظمأ تدميري مشابه.

تقترح (القاعدة الرابعة عشرة) بعنوان (ابحث عن كتاب آخر) أن تتبع قراءتك لعمل أدبي بآخر يجيب عنه، وبتطبيق هذه هنا يمكننا أن نجد أن الكاتب رالف إليسون قد فكر بملحمة ميلفيل القاسية موبي ديك عندما كتب رواية الرجل الخفي **naM elbisivnI**؛ التي يتَّبع فيها لغة فخمة قريبة من لغة ميلفيل نفسه (كان إليسون يُفكر أيضًا في قصة ميلفيل الذكية التي تدور عن معركة بينيتو سيرنيو **Benito Cereno** العرقية التي تعطي العبارة التي تتصدر الرواية)، ويعطينا إليسون في عظته القوية بديباجته حيال (سواد السواد) إجلالًا فخمًا مهيبًا لعظة ميلفيل عن القوة المرعبة للبياض الذي يمثل بالنسبة إليه لون الفراغ، لون الألوان ذا المعنى الكامل، الشفاف والمرعب. تشترك الروايتان فيما يسميه ريتشارد تشيس (شعرية الفوضى) التي تشغل كثيرًا من الأعمال الروائية الأمريكية، وفوضى كهذه لا تُعدُّ علة، بل مصدرًا لطاقة مهدِّدَةٍ لا سبيل للسيطرة عليها؛ إنها تغذي كلًّا من حوت ميلفيل الأبيض وآهابه. ولكن يرفض إليسون رغبة ميلفيل بإعطاء المسرح لقوى الدمار الجليلة: فالرجلُ الخفيُّ مجهول الاسم الذي يشابه إسماعيل هو، بصورة غريبة، مركز الرواية المعتدل؛ وعلى غرار إسماعيل؛ فقد بُذل جهد عليه أكثر مما بذل على نفسه. ليس هناك تهديدات مدمرة حقيقية؛ ولا توجد شخصيَّة آهاب في رواية الرجل الخفي (إن الأسود المتطرف راس المدمر، الذي يظهر في نهاية الرواية تقريبًا، هو شخصية شبيهة بالأفلام الكرتونية أكثر منه شخصية مرعبة). وكحال رواية موبي ديك، فإنَّ رواية إليسون الرجل الخفي هي رواية تسكنها روح قصة يونان. إذ يضبط إليسون روايته على إيقاع القصة التوراتية للنبي المتردد الذي

تنتابه دورات من اليأس، والتهرب من الواقع، وحب الانتقام، وهو ينتظر ويتحسب دمار مدينة نينوى العظمى. وبالتفكير في يونان، يطوِّق إليسون الرجل الخفي بحكاية رمزية؛ ففي بداية الكتاب ونهايته، نجد بطل رواية إليسون مجهول الاسم في طابقه الأرضي (ملجئه وحوته) مُحاطًا بآلاف المصابيح، ومستمعًا إلى نسخة لويس آرمسترونغ الرائعة التي ينفطر لها القلب من أغنية آندي رازاف بعنوان (ماذا فعلتُ لأصبح كئيبًا لهذه الدرجة؟). يمثل الرجل الخفي قدر وحظ الأمريكيين الأفريقيين الذين يتجاهلهم العالم الأبيض ويخيفهم كما لو كانوا سُمًّا، أو جسمًا غريبًا، أو انفجارًا صامتًا.

إن الطاقات الحية لرواية إليسون تجعلها الرواية الأمريكية المركزية لمرحلة ما بعد الحرب؛ الصورة الأكثر إحاطة بوجودنا الاجتماعي المنقسم عرقيًّا. إن بطل رواية إليسون يعيش رحلة بحثٍ، من التاريخ الأسود من أيام الإنجاز الجديرة بالاهتمام لبوكر تي واشنطن (الذي يُعدُّ في الرواية المؤسس الأسطوري)، إلى التورط في النزعة الشيوعية لليسار الأمريكي (الأخوة)، إلى نزعة عسكرية غاضبة سوداء غير موجهة (يمثلها راس المدمر)، ومن خلال هذا كله يبقى الرجل الخفي راويًا محترمًا مخفيًّا لنفسه، وعلى غرار يونان، يبقى رجلًا متقاعسًا نبويًّا، ميالًا إلى الخجل، لا يقوى على الوقوف في وجه المعارك الحادة التي تملؤها الدماء كما يصورها إليسون.

يقدم لنا إليسون بالفعل صوتًا منافسًا قويًّا يحجب لصفحات قليلة الشخصية المخادعة صاحبة المثابرة الساذجة للرجل الخفي مجهول الاسم؛ هو جيم تروبلود

Jim Trueblood المزعج والهمجي، الذي يظهر مبكرًا في الرواية أيام شباب الرجل الخفي في كلية مبنية على معهد توسكغي Tuskegee Institute الذي درس

فيه إليسون نفسه. ولقد قاد الرجل الخفي بصورة خرقاء متبرعًا غنيًّا أبيض إلى كوخ المُحاصص الذي يُعرف بمُضاجِع المحارم تروبلود، الذي أصبح بصورة فاضحة أبا طفل ابنته. وما على أي شخص تنتابه الشكوك حيال قوة إليسون بوصفه كاتبًا، سوى أن يقرأ حوار تروبلود المدروس مع نفسه والمنوَّم مغناطيسيًّا بصورة غريبة، ولحن الشرح الشديد الذي يقدمه للرجل الخفي وللمتبرع الأبيض الذي يُدعى نورتن. ويقول تروبلود في منتصف حلم أنه وجد نفسه يضاجع ابنته التي كانت تنام إلى جانبه هو وزوجته:

ولكن حالما يجد الرجل نفسه في موقف حرج كهذا، لا يمكنه فعل أي شيء، ولم يعد الأمر بيده على أيِّ حال. هناك حيث كنت أحاول الابتعاد بكل قواي، وأحاول الحركة لكن دون جدوى. طرت، ولكنه كان عليَّ الانصراف. كان عليَّ التحرك دون أن أتحرك. لقد فكرت في الأمر وكأنه ركام؛ وعندما تفكر في الأمر جديًّا، تجد أن تلك هي الطريقة التي تسير فيها أمور حياتي دائمًا. هذا هو بالفعل ما كانت عليه حياتي.

التحركُ من دون التحرك هو حالة تروبلود كما يفهمها (كلمات إليسون هنا متجذرة في الأغنية الحزينة بعنوان: عليك التحرك). وبالمقارنة، فإنَّ الرجل الخفي كثير

التنقل دائمًا، في رحلته من أقصى الجنوب إلى هارليم، ومن تحسين الذات الجَديِّ إلى اليسارية البوهيمية العصرية. نادرًا ما يتوقف خوفًا من العلة التي يمثلها تروبلود المغوي: صوت أصيل لن يتزحزح عن اعتلاله؛ وليس لديه أي اهتمام بالأعذار، ولا خجل أمام العالم الأبيض، ولا هدف أسمى؛ ولكن بدلًا من ذلك فهو يتأمل بقوة في أعماقه الخاصة. إنَّ شخصية تروبلود، الشخصية الثانوية المقنعة بشدة؛ تتصرف بوصفها إشارة خطر لبطل رواية إليسون. وكما يتضح من اسمه الذي يعني الدم الحقيقي فإن تروبلود لا تهمه حرية الظروف الجديدة، لأنَّه شديد التمركز حول نفسه.

يرفض الرجل الخفي إغراء تروبلود؛ وبدلًا من أن يتصالح مع قدره الصعب، يتبع صوتًا منافسًا آخر؛ نصيحة جدِّه التي أسداها له في الفصل الأول من الرواية. «عِشْ ورأسك في فم الأسد»، هذا ما يخبره إياه الجدُّ وهو على فراش الموت، «أريدك أن تتخطاهم بأن تجيب بـ نعم؛ وأن تستهين بهم بالابتسامات العريضة؛ وأن توافقهم على الموت والخراب، ودعهم يبغضونك إلى حد التقيؤ أو الانفجار بشدة من الغيظ» (اقتباس آخر عن صورة يونان، الطوافة الإرشادية الأساسية). ويتمثل الرجل الخفي نصيحة جده الشريرة المفزعة بكل جوارحه؛ فهو يعرف أنَّه (ينتخب ما ينتخب)، ولكنه أيضًا سيكون ما سيكون عليه. (وفي مدة استراحةٍ سارَّة جدًّا، التهم بطل رواية إليسون البطاطا الحلوة الحارة في شوارع نيويورك وهو يفكر مليًّا في وجبات ببّاي).

إن شخصية رواية إليسون الرجل الخفي الرحيب الصدر والمخادع هي شخصية دائمة التنقل، إلا أن بطلها يعود في النهاية إلى طابقه الأرضي حيث بدأ بوصفه رجلًا سريًّا (تذكر القاعدة الخامسة: لاحظ البدايات والنهايات)، والآن يعلن أنه جاهز للخروجِ من هذا السبات، فلقد كان لديه صبر المُخادع ليحتفظ بطاقَتِه، وكأن كل أعماله إلى الآن كانت مجرد أكاذيب، والرواية بأكملها مقدمة لمستقبل مجهول. وفي السطر الأخير من رواية الرجل الخفي يصبح القارئ العروة التي عبر عنها إليسون بسؤاله الشهير: «من يعرف غير أنني، بترددات أقل، أتكلم من أجلك؟»؛ قد نسترجع هنا (الطبقة الصغيرة الدنيا) التي يصفها آهاب لستاربوك؛ الحقيقة وراء الأقنعة. هل أنت متناغم؟ وكيف تعرف؟ نحاول أن نسمع ما ينشره الرجل الخفي دون وعي: وهو ليس نداء للعمل مثل نداء راس المدمر أو نداء الأخوة، إلا أنَّه نداء للتعرف كيف أننا، في أمريكا البيضاء والسوداء، منقسمون داخليًا، ضد أنفسنا ومعها.

يقدم لنا إليسون بطلًا سريًّا يصعب الاتحاد معه؛ وبالمقارنة، يقدم ليو تولستوي أعظم الواقعيين على الإطلاق، مجموعة من الشخصيات التي تنال تعاطفناÐÅ

تُعدُّ رواية تولستوي آنّا كارنينا **Anna Karenina** الأكثر بروزًا وإثارة من بين جميع الروايات؛ جزئيًّا، بسبب الطريقة التي تختبر فيها رغبتنا بالاتحاد مع شخصياتها. وتساعد الرواية على التفكير في آنّا المدانة والميالة للزنى، وَليفن الملتزم بالفرائض والناسك، بصفتها أقطابًا متباينة في رواية تولستوي. لكن تولستوي

يجعل من التباين تشابهًا أيضًا؛ إذ إن كلًّا من آنا وليفن شخصيتان موهوبتان وأنانيتان تبنيان عالمهما الخاص وتعيشان فيه. قد نشعر بأنَّ آنًّا شهيدةٌ تقاسي بشجاعة من أجل حبها؛ أو أنَّها نرجسية؛ ومدمرة لعائلتها التي تهتم بشغف بخيال غير حقيقي فحسب، وبالعلاقة العابرة غير الشرعية مع فرونسكي الذي سرعان ما تكتشف أنه مخيب للآمال. وبغض النظر عما نراه فيها، فإن ليفن يدهشنا بوصفه النقيض التام لآنًّا؛ فهو رجلٌ مخلصٌ وشريفٌ ولا يُشك أخلاقيًّا بحرصه على عائلته وصدقه في عمله، ومع ذلك يخبرنا تولستوي أنَّ ليفن يُفكر فقط في صورته الخاصة عن العالم، وأنَّه لا يجيد الحكم على الناس؛ فهو متيَّم بمحبوبته كيتي التي يغازلها ومن ثم يتزوجها في نهاية المطاف، مع أنَّه لا يعرف إلا القليل عنها. ولربما كان ليفن، الشخص المسؤول، غير مختلف كثيرًا عن آنًّا ذات الإيقاع السريع في حياتها كما نعتقد. يجب علينا أن (نَشُكَّ) (القاعدة العاشرةäÃe نقاوم اندفاعنا لحُبِّ ليفن ورؤية النقاوة والفضيلة البسيطة فحسب فيه.

إن البدايات مهمة عند تولستوي (انظر القاعدة الخامسة: لاحظ البدايات والنهايات). يبدأ تولستوي روايته بتعريفنا ستيفا أوبلونسكي أخا آنًّا الفاتن والمشبوه.

وستيفا هذا متزوج من دولِّي أخت كيتي زوجة ليفن. لماذا يظهر لنا تولستوي علاقة حب ستيفا قبل أن يظهر لنا علاقة آنا؟ إن هذا السؤال المتعلق بالبنية هو أيضًا قضية تتعلق بالحجة الروائية؛ فعندما [ذ] (اكتشف الأجزاء) (القاعدة الحادية عشرة) فإننا نعرف بعض الشيء عن منهج تولستوي. إن لستيفا أوبلونسكي

شخصية جذابة جدًّا؛ فهو كريم وشريف، لكنه متدنٍّ أخلاقيًّا. إن تولستوي حذق جدًّا بإظهار ستيفا لنا كما يراه هو؛ إذ تَظهر قُوى تولستوي الخارقة في التعاطف بصفته كاتبًا هنا بأكملها. إن ما يتوافق مع التعاطف التولستيِّ هو ميلٌ عند كل شخصية إلى أن تبقى حبيسة عالمها الخاص. يصفُ تولستوي في الجزء الأول من آنَّا

كارنينا غداءً وديًّا، لكنه متكلَّف أيضًا بين ستيفا وليفن: «يبدو لكل منهما أنَّ الحياة التي عاشها كانت الحياة الواقعية الوحيدة، والحياة التي عاشها صديقه مجرد وهم». يعيش ستيفا في مملكة من المتعة البسيطة؛ فهو بريء دائمًا في عقله. وليفن، بطريقته، يتعمَّد إظهار البراءة فقط؛ وهو ميال إلى الخيال والفخامة، ويرفع كيتي إلى مكانة أشبه ما تكون بالآلهة التي، ببساطة، لا تتناسب معها قطعًا. وفي قضايا الحبِّ يمكن ل ليفن أن يبدو رجلًا نقيًّا تهينه لمسة من الواقعية.

وفي لقائهما على مائدة الغداء، ينتقد ستيفا ليفن لمثاليته السامية المبادئ بقوله: «أنت أيضًا تريد... أن يكون الحب وحياة العائلة شيئًا واحدًا دائمًا، ولا يحدث ذلك؛ فكل تنوعٍ وسحر وجمال الحياة مكونٌ من النور والظلِّ»، وهنا يظهر لنا تولستوي شيئًا ممتعًا جدًّا؛ فبينما نختلس السمع للمحادثة التي تدور بين ليفن وستيفا، نعرف أن حديث ستيفا عن (الظل والنور) هو مجرد مراوغة عن الحقائق؛ فهو خائن بلا أخلاق، خان زوجته وبالنتيجة تشاجر معها، وسوف يكذب عليها في المستقبل مدعيًا أن حاله قد انصلحت، ومع ذلك فنحن أيضًا نتعاطف، بصورة غريبة، مع قدرة ستيفا على أن يجد في أخطائه سحرًا رائعًا، وجزءًا من (تنوع) حياته.

علينا أن نتذكر أنه يسامح الآخرين، بالطريقة نفسها تمامًا التي يسامح بها نفسه، وليس ثمة أحد أكثر إنسانية من ستيفا في رواية تولستوي، فهو زميل صالح، وصديق حقيقي، وهو ما يجعلنا نقف في صفه، ونقدر اهتمامه الرقيق بآنّا، بالإضافة إلى لطفه مع أليكسي زوجِ آنّا الذي يعاني، وعندما يثبت مساعدته في لمِّ شمل كيتي وليفن في حفلة عشاء، في وقت ما بعدما كانت كيتي قد رفضت طلب ليفن يدَها، يبدو بطلًا للرواية (هذا ما كتبه بيلي). ومع ذلك، نحن نعرف أيضًا أنَّه رجل ذو شهية للطعام، وأحد الأشخاص الذين تهمهم راحتهم الشخصية جدًّا. كما أنَّ التضحية والمعاناة ليستا من سماته، وحديثه عن الظل والنور عذر واضح لا قيمة له، وكذبة خسيسة في الحقيقة. عندما يسمع كلمات ستيفا يشعر ليفن أنَّه بعيد عنه بعد المشرق عن المغرب. ويتجنب ليفن أيضًا مسألة صعبة؛ فتركيزه على حبه لكيتي، الذي يفكر فيه وكأنه قوة خارجيَّة تمتلكه، قد أدى به إلى إهمال أخيه المريض نيكولاي. ربما كان ستيفا وليفن متشابهين أكثر مما يدركان. وقبل زواجه من كيتي في الجزء الخامس من الرواية، يخبرنا تولستوي أنَّ ليفن مقتنع «بأنه هو وسعادته شكَّلا الهدف الوحيد والأكثر أهمية لكل شيء موجود».

مع نهاية الجزء الأول، وفي مرحلة مبكرة من رواية آنّا كارنينا يتصالح ستيفا ودولِّي، وتقع آنّا - من دون أن تدرك - في حب فرونسكي؛ إن حبها له ما زال مجرد فكرة ضالَّة تزعجها (يقع اللقاء الأول للاثنين عندما يُداس رجل تحت قطار؛ وذلك تنبؤ منحوس بانتحار آنّا لاحقًا). تنجذب كيتي لآنّا، بيد أنَّها خائفة منها أيضًا، فهي

ترى في وجهها الحاد والقلق شيئًا من القسوة، وبذلك يُظهر لنا تولستوي آنًّا وكيتي أضدادًا أيضًا. ويظهر الجزء الأول ضدًّا آخر، هو فرونسكي. إن الكونت المفعم بالحياة الذي سحر آنا لا يصل إلى المدى المطلوب؛ فهو يظهر في رواية تولستوي شخصيةً سطحيةً، ونعلم في أثناء الرواية أنه يحتقر الناس «المبتذلين والأغبياء، وبدرجة أكبر من ذلك السخيفين»؛ أولئك الأوفياء للأخلاق العرفية الذين يكترثون لأمر العائلة والالتزام الاجتماعي، «لكن هناك صنف آخر من الناس»- كما يعتقد فرونسكي- «هم الأشخاص الحقيقيون الذين يجب على المرء قبل أي شيء أن يكون متألقًا ووسيمًا وشجاعًا وفخمًا ومرحًا معهم؛ وأن يندمج بكل عاطفة معهم دون أن يخجل أو يضحك على شيء آخر» (في ترجمة لريتشارد بيفير ولاريسيا فولوخونسكي). إنَّ مثاليَّة فرونسكي هي مثاليَّة مراهق، فهو الأكثر شبابًا، وأقل

شخصيات آنًّا كارنينا خبرة.

إنَّ ليفن وآنًّا أضداد، كما هي حال ستيفا وآنا، وليفن وفرونسكي. إنَّ دور ليفن حبيبًا لكيتي، وفرونسكي لآنًّا، قد فُصِّل لهم. يكتب بيلي بذكاء أنَّ ليفن يقوم

بالعمل الأسهل على الإطلاق؛ إذ يجب على فرونسكي أن يجسد الحب، ولكن ما على ليفن سوى تمثيله. ويلاحظ بيلي أنه حتى «هَمُّ [فرونسكي] يُقلق» آنًّا؛ «لأنه من دون أي حدس».

وبتشجيع من دولِّي للمحاولة مجددًا مع كيتي، يخبرها ليفن أنَّها لا تفهم كم تحطم برفضها له: «إنه تمامًا كما لو كان طفلك ميتًا، وتم إخبارك أنه قد يكون كهذا

أو كذاك؛ وأنه ربما كان بإمكانه العيش؛ وكان بإمكانك أن تشعر بالابتهاج لوجوده».
تجابه آنَّا كارنينا صورة ليفن المؤثرة، المبالغ بكتابتها والخيالية بوضوح؛
لطفل ميت بطفل ميت حقًّا. وفي مرحلة متأخرة من الرواية، تتذكر دولِّي ابنها الصغير الميت «بثغره البريء المفتوح من الدهشة» متمددًا في تابوته المفتوح. المقطع مقتضب، إلا أنه يلامس المشاعر أكثر من أيِّ شيء آخر في رواية تولستوي. فعندما نقرأ هذه الكلمات التي هي من أكثر الأوصاف إيلامًا في الأدب، نرتجف من أسى دولِّي المخبأ كليًّا؛ فليس بإمكان أحد أن يشعر بما تشعر به، ويتمثل حزنها الإضافي في أنه لم يحاول أحد فعل ذلك قط.
إن الأطفال في رواية آنَّا كارينا يعانون؛ فعالم الكبار يدفعهم جانبًا، ويُعاملهم بصفة دعائم لإحساس الكبار بهويتهم، بدلًا من أن يُعاملوا بصفتهم أشخاصًا لهم ذواتهم المستقلة، فعالم علاقات الحب والسياسة والعمل الاجتماعي يتجاهل حضورهم، أي: وجودهم الحقيقي. ومع ذلك، يشدد تولستوي على أن الأطفال كائنات مستقلة تمثل مركز عالمها الخاص؛ إذ إن سيريوزا، ابن آنَّا من زواجها، هو إحدى أكثر الشخصيات المفعمة بالحياة في الكتاب؛ ونرى حياته كما يراها هوäÅ المشهد الموجع للغاية الذي يجتمع فيه شمل آنَّا مع ابنها الغالي لعدة دقائق يذكرنا بأنها لا يمكن أن تكون أبدًا أمًّا حقيقية لهذا الابن، وأن على سيريوزا أن ينساها.
وفي وسط رواية تتحدث عن الحب الرومانسي، يذكرنا تولستوي بما يستثنيه مثل ذلك الحب: الأطفال الذين ينظر إليهم بعين قاسية على أنهم مجرد عوائق أو

رهائن. ولربما كان أكثر ما يخيب الآمال بالنسبة إلينا هو إهمال آنَّا للابنة التي أنجبتها من فرونسكي؛ فآنا لا يمكنها حتى أن تتظاهر بحبها لها. إن حب البالغين يجعلهم يخسرون رؤية العالم الآخر، العالم المضاد لعالمهم؛ مملكة الطفولة حيث عاشوا مرة هم أنفسهم؛ عالم بريء وهش.

إن مشهد موت آنا، وخيارها المفاجئ بأن تقتل نفسها برمي نفسها على سكة القطار يبدو بعيدًا عن الصواب بصورة تثير الفضول. إن المعنى الجوهري الذي لا يمكن تجنبه، بالتأكيد، أن أي انتحار يعدُّ خطأً مأساويًّا؛ إلا أن تلك الحالة هي ما حدث تمامًا في موت آنَّا. فالانتحار يبدو غير مجدٍ في عالم تولستوي على وجه

الخصوص، حيث لا يمكنك في النهاية أن تسيطر على الآخرين من خلال أي عمل بغض النظر عن مدى تهوره حتى لو كان الموت. إن عبرة تولستوي- (تفكيره الأساسي) (انظر القاعدة التاسعة)- هي أن عالمك الخاص هو الذي عليك الاعتناء به؛ ووجودك هو أمر خاص بك وليس أداة للتلاعب بالآخرين. وعندما بدأت آنَّا برؤية نفسها شخصًا يتمثل معناه الوحيد في التأثير في الآخرين، سواء كان فرونسكي أو ألكسي أو سيريوزا، أو افتقارها لمثل ذلك التأثير فيهم، نعرف أنها ميتةäÅ رغبة آنا في معاقبة فرونسكي من خلال موتها أمر مثير للشفقة وغير مجدٍ قطعًا.

إن كل شخصيَّات تولستوي شخصيات بريئة ودنيوية وتتمتع بالحريَّة، لهذا السبب يُعد انتحار آنَّا نزوة وليس إكراهًا؛ إذ خطر ببالها فجأة بأنه الطريق الذي عليها سلوكه، وعندما غيرت رأيها كان الوقت قد تأخر. وفي الأسابيع التي سبقت موتها، لم تُعذب آنَّا بتاتًا باندفاعها غير العقلاني نحو الموت، وقد خبأت عن نفسها

بنجاح فكرة التخلص من حياتها؛ وتعاون معها تولستوي في ذلك؛ فهو يدع شخصياته تحمي نفسها بالعقلانية والأعذار والنسيان.

تعد نهاية آنَّا كارنينا شيئًا مربكًا، وقد علَّق نابوكوف في محاضرة عن رواية آنَّا كارنينا بأنَّ المقاطع الأخيرة من الرواية تبدو وكأنها صفحة من مذكرات المؤلف السرية: يدرك ليفن، الذي فكر بالانتحار أيضًا عند نهاية الرواية، جمال الحياة وفاعليتها الممنوحة من الله. نتعجب من عمق اتحاد تولستوي مع ليفن؛ ونتساءل للحظة هل كان المؤلف يفكر في أنَّه اختار في النهاية هذا البطل من بين أبطاله الكثر؟ هل ذلك مجرد كلام باطني؛ هل حول تولستوي نفسه إلى ليفن؟ قد يفعل ذلك في صفحة أو صفحتين؛ إلا أن ديناميات آنا كارينا تقول عكس مثل ذلك الانهيار المتمثل بتحويل المؤلف إلى شخصية. ودائمًا ما يُجذب الروائيون للغوص في الاتحاد مع

إحدى شخصياتهم، تمامًا كما يتم إغراؤنا نحن القراء لنتحد مع بطل الرواية، ولكن فنَّ الرواية يعاكس اندفاعات كهذه؛ إذ يحارب هذا الفن التأثير القوي للبطل، ويظهر لنا بدلًا من ذلك الطيف الواسع للحياة المعروض في مصفوفة من الشخصيات. وفي رواية كاثر منزل الأستاذ، نحن بحاجة إلى صهر غودفري، لوي مارسيلوس، الذي يجسد الفضائل الاجتماعية بأفضل صورها وألطفها، لموازنة حاجة غودفري إلى العزلة. ولا يصطف الأستاذ مع مارسيلوس، بل يتخذ جانب الشغف الانعزالي للميت توم آوتلاند. وفي رواية ديزي ميلر **Daisy Miller** يضعنا جيمس بين براءة ديزي الطائشة، وطريقة وينتربورن المتمرنة، وقليلة الخبرة

أيضًا، بإظهار ولائه للمجتمع. وفي رواية الريفيِّ الأمريكيِّ يُظهر لنا روث -في ميري ليفوف- الغضب الذي يجيب أبًا مثل سويد شديد الهدوء وكثير الحرص على النظام. ويوازن كل من ميلفيل وإليسون وتولستوي الأصوات أيضًا؛ ليفن مقابل ستيفا أو آنَّا، وإسماعيل مقابل آهاب، والرجل الخفي مقابل تروبلود (وفي الحقيقة كلُّ الشخصيَّات الأخرى التي يصادفها).

يتجول قارئ الرواية بين مئات الصفحات متأثرًا ومتيقظًا وشغوفًا وضائعًا في إثارات الحبكة، ومع ذلك يجب عليه أن يبقى مدركًا لمسؤوليته في قياس الشخصيَّات؛ ليس فقط في تحديد الصوت الذي يسود في الرواية، وإنما الإصغاء إلى الأصوات المتنافسة (انظر القاعدة الثالثة)، وعليه كذلك أن يفكر دائمًا في مشروعِ المؤلف المتطَلِّبِ والمعقد واللامتناهي تقريبًا: أي كتابة رواية.

الجاين: أحد أتباع الديانة الجينية، وهي إحدى الديانات المتبعة في الهند. (المترجم).

M

قراءة الشعر

في مقدمته البارعة للشعر الحديث الجميل والكليل Beautiful & Pointless؛ يلاحظ ديفيد أور أنَّ David Orr (الشعر) هو أحد أكثر مصطلحات البحث شيوعًا

على شبكة الإنترنت. ويُعلِّق أيضًا أنَّ العديد من الناس يقرنون بحثهم عن كلمة (الشعر) بكلمة (الحب). وإذا ما بحثت في موقع غوغل بعبارة: (أنا أحبُّ الشعر)؛ فستحصل على نتائج أكثر من نتائج بحثك بعبارة: (أنا أحبُّ السياسة)æÃ (أنا أحب السفر)æÃ (أنا أحب الديكور الداخلي)؛ فنحن نهتم، أو نشعر بالملل، من السياسة (أو السفر أو الديكور الداخلي)، ولكننا نحب الشعر. وعندما نثور ضد الشعر، فليس لأننا نكرهه ولكن لأننا لا نفهمه، فنحن نخاف من الاقتراب من قصيدة بالطريقة غير الصحيحة، فنفقد من ثم فكرتها الأساسية؛ أي الرسالة الحقيقية التي- كما نظن- تقدمها فقط للمبتدئين، ولكن ما زلنا نحب الشعر حتى عندما لا نستطيع فهمه فهمًا كاملًا.

وعلى نقيض قراء الروايات والمقالات أو القصص القصيرة، فقراء القصائد يجدون أنفسهم باستمرار أمام التساؤل المتعلق بمعنى القصيدة. يجب عليهم قبل كل هذا (أن يتحلَّوا بالصبر) (القاعدة الأولى)æÃä (يحصلوا على فكرة عن الأسلوب) (القاعدة الرابعة) لكي يعرفوا بالحدس مزاج القصيدة وحجتها، ويجب عليهم، بدرجة أكبر من الأنواع الأدبية الأخرى، أن (يستخدموا المعجم) (القاعدة السابعة)؛ (ويبحثوا عن الكلمات الأساسية) (القاعدة الثامنة)، وفي النهاية، فإن مما

يساعد أكثر (تدوينها) (القاعدة الثانية عشرة: دوِّن ملاحظات عن انطباعاتك)٥ وبفعل ذلك تُخرج شخصيات القصيدة إلى الملأ. وعندما تعبر عن مشاعرك حيال قصيدة ما، فأنت تزيد من نسبة استمتاعك بها، وعندما تستمتع بتفاصيلها، ولا سيما عندما تكتبها، فإنك تُوسِّع معرفتك بكيفية عمل القصيدة.

قد يتأثر القارئ بقصيدة، وقد تلامس أعماقه بشدة، لكنه قد يرتبك بسببها، وفي هذه الحالة فقط تشبه قراءة القصيدة الوقوع في الحب؛ فنحن ننجذب إلى ما لا نستطيع تملُّكه. وفي كلٍّ من الحب والشعر، يظهر الغموض والوضوح متلاصقين بصورة غريبة؛ إذ قال الشاعر البولندي آدم زاكاجوسكي في مقابلة له: «لدي دائمًا في الشعر الإحساس بأنني أبحث عن الحقيقة، عن حقيقة ما عن العالم، وعن نفسي». وترشدنا القصيدة وتوجهنا وتعدنا بأن تخبرنا بحقيقتنا.

ما الذي نتوقعه من القصيدة؟ الفصاحة واللغة القوية، نعم؛ ولكن الأهم من ذلك هو الشعور الحقيقي. فالشعر يكشف عن الحياة الداخلية، فهو مباشر وهش بطريقة لا تشبه حال الروايات، ومع ذلك فالشعر أيضًا فنيٌّ بصورة كبيرة، وماكر في اعتماده على التمويه، فالوضوح في التعابير قلَّما يكون أحد ميزات الشعر.

وأكثر من هذا، فغالبًا ما يثبت الشعر البراعة والخداع بطريقة تجعلنا نتساءل إلى أين تتوجه براعته اللفظية.

عندما أدخل الصف كما أفعل غالبًا لأُدَرِّس قصائد هارت كرين وإيميلي ديكنسون أو والاس ستيفنز Hart Crane, Emily Dickinson, Wallace Stevens يجب عليَّ أن أكون جاهزًا للإصغاء للكم الهائل الرفيع من

إستراتيجيات هؤلاء الشعراء العظماء وأعمالهم الفكرية الرائعة، والطريقة التي يجعلون بها القارئ

واقعًا في شرك حدَّة الأفكار واللغة التي تقاوم إعادة الصياغة. إنَّ قلة قليلة جدًّا من الشعراء فقط منكشفة أساريرها تمامًا وبطريقة رائعة، وما زالت في الوقت

نفسه أنيقة الأسلوب، مثل كرين أو ديكنسون أو ستيفنز، ولكن حتَّى عندما تبدو القصيدة سهلة المنال وواضحة اللغة، فهي ما زالت دائمًا تنطوي على شيء من الصعوبة. يجب ألَّا نُعنى بالأسلوب فحسب، بل علينا أيضًا الانتباه على العلاقة بين الأسلوب و (فكرة [المؤلف] الأساسية) (القاعدة التاسعة).

غالبًا ما يُعدُّ روبرت فروست كاتبًا منفتحًا ولطيفًا، بل وبسيطًا؛ ولكنه في تفكيره في الفروقات الضئيلة الصعبة المنتقاة لكلماته، شائكٌ وغير مباشر مثل كرين. فقصائد فورست تميِّز القارئ الذي (يسأل الأسئلة الصحيحة) (القاعدة الثانية) من القارئ الذي لا يفعل ذلك. وعلى غرار القديس مارك الذي يستشهد به في قصيدته التوجيهية العظيمة (التوجيه) Directive يحب فورست أن يستثني، ويقيم الحواجز.

إذا تمكنَّا من فهم كلٍّ من الجانب الذي يحدده القدر والجانب الواعد، الحر ببراغماتية عند فروست، والكيفية الغريبة التي يتشابك بها الجانبان، فسيكون لدينا لمحة عن ماهيَّة الفكرة الرئيسة (ولذلك علاقة بما يعني له العمل في الحياة والشعر، وفوائد أن تكون مهملًا). ومثل حكمة جيِّدة، عادة ما تنكفئ قصيدة فروست

على نفسها؛ إذ يبدو الطريق المختار في قصيدة (الطريق الأقلُّ طرقًا) **The Road Less Travelled** تمامًا مثل الطريق غير المختار؛ ومن ثم، فما الاختلاف الذي

سينشأ عن الاختيار، سوى أن المتحدث في القصيدة قد أقر بأن ذلك الاختيار جعل الاختلاف هائلًا ولا يمكن وصفه؟

يعلِّمنا فروست أنَّ القصيدة عادة ما تمتلك صفة محكمة، وعندما تسيطر علينا من علٍ، تغرينا حتى وهي تتمسك بأرضيتها. فالقصائد قوى جاذبة؛ تعطي كل شيء للتركيز (حتَّى إن والت ويتمان، المشهور بالتعابير العاطفيَّة والاندفاع، هو في الحقيقة رجل حكيم وروحاني ويحتفظ برأيه لنفسه). ما يجب أن يكون عليه الشعر، قبل أي شيء، هو أن يحظى بصفة الخلود؛ لأنَّها الغاية في التركيز؛ وتكدس كل شيء في بضع لحظات في

حياة الكلمات.

في مقالتها (كيف علينا أن نقرأ كتابًا؟) **How Should One Read a Book**؛ تستشهد فرجينيا وولف بالأسطر الأربعة التي لا تُنسى من القصيدة الغنائية (الريح

الغربيَّة) **dniW nretseW**؛ التي تعود إلى العصور الوسطى وتنقلنا في الحال إلى الحضور المؤلم لمغنيها: أيتها الريح الغربية، متى ستهبين؟

حتى يمكن لقطرات المطر الصغيرة أن تهطل.

حتى أحضن من أحب بذراعيّ

وأعود إلى سريري مرة أخرى

تعلق وولف قائلةً: «إن تأثير الشعر قويٌّ ومباشر للغاية، حتى إنه في هذه اللحظة ليس ثمة أحاسيس أخرى إلا تلك الخاصة بالقصيدة نفسها. فما أعمقها تلك الأغوار التي نسبرها، وما أشد انغماسنا فيها! فما من شيء هنا للإمساك به، وما من شيء ليبقينا في رحلتنا». إن الرواياتِ مختلفةٌ، وفق ما تعلقُ وولف، فـ«وهم الخيال تدريجي، وذو تأثير جاهز». إن قصيدة مثل (الريح الغربية) (التي قد تكون نوعًا من الموسيقى الحزينة في تلك الأيام) تصيب البشريَّة بأكملها بسرعة وبصورة كاملة، إذ لا يوجد انتشار بطيء، بل عوضًا عن ذلك تسلب تلك القصيدة الغنائية ألبابنا.

يوقعنا الشعر في حبِّ الكلمات والأحاسيس التي تكمن وراءها؛ إذ يمكن لكلمةٍ واحدةٍ أن تجسِّد العالم أجمع، وهذا مثل أعمال إميلي ديكنسون المصقولة والمثيرة. فالشعر بالنسبة إلى ديكنسون ليس مجرد شيء مصقول، بل هو عمل رفيع، كما سيوضح عرض أوسع لأعمالها، حسب ما يسمح الوقت للقيام به هنا. بغض النظر عن دقتها في إثارة الكلمات، فإن حدتها مشحونة دائمًا. علَّقت ديكنسون مرَّة في خطاب قائلةً: «عندما أقرأ كتابًا يجعل جسدي كلَّه باردًا، وليس لنارٍ أن تدفئه، أعرف حينها أنَّ ذلك الكتاب ما هو إلا شعر». تعطينا ديكنسون الشعريَّة نفسها، فقصائدها تقصي وتبهج القارئ، فهي تعرف أيضًا شعور الوحدة لدى كل من الكاتب والقارئ. يشبِّه إدوارد هيرش القصيدة الغنائيَّة برسالة في قارورة: «فهي تتحدَّث بدافع العزلة إلى العزلة؛ تبدأ وتنتهي في صمت». سيتوافق موقف

ديكنسون الشعري المنفصل والمطلق للغاية مع رؤية هيرش.

أُعطي هنا قصيدتين قصيرتين لديكنسون لإظهار كيف أنَّها تؤكِّد المعنى، وكيف أنَّ تلاعبها بالكلمات يمكن أن يكون بوحًا منعزلًا. أولًا، قصيدة ديكنسون 185:

(الإيمان) اختراع خلاق

للرجال الذين يرون

لكن المجاهر حكيمة

في الطوارئ!

إذا ما اتبعنا القاعدة الثانية عشرة التي تقول (دوِّنها)، فيمكننا البدء بنصفي القصيدة اللذين فصَلتْهما ديكنسون بكلمة (لكن). قد تبدو قافيتنا شيئًا ما مثل هذا:

(Faith *see vs. microscopes* emergency.) (إيمان يرون، *مقابل: مَجاهِر* **الطوارئ). هذه بعض (الكلمات الأساسية) (القاعدة الثامنة) في قصيدة**

ديكنسون 185 (في مثل هذا العمل القصير والمضغوط، تُعدُّ كل الأسماء والصفات الأخرى- (بخير)æ¡(اختراع)æ¡(رجال)æ¡(حكيم)- كلمات أساسية)، ولكن دعنا نبدأ أولًا بالكلمات الأربع التي دوَّناها أولًا، ونرَى كيف يختلف الزوج الأول من الكلمات عن الثاني.

إذا ما تذكَّرنا الرسالة التوراتيَّة من العهد القديم (11:1) التي تقول: «وأما الإيمان فهو الثقة بما يُرجى، والإيقان بأمور لا تُرى»، وإذا ما تعمقنا أكثر فيجب أن نسأل

ديكنسون عن نوعية الرؤية الناتجة عن الإيمان؛ أهي دقيقة وفَطِنة أم مجرَّد اختلاق؟ وسنجد أنها تُرجِّح الخيار الثاني عندما دعت الإيمان بـ (الاختلاق)، إذ ربما لا يكاد الإيمان يرى إلا بصعوبة ما يريد أن يرى، أو بالطريقة التي يريدها. في نصف القصيدة الثاني، تشير ديكنسون إلى اختلاق من نوع آخر، وهو المجهر الذي تقول إنه أكثر فائدة من الإيمان في الحالات الطارئة. إن هذين الاختلاقين لا يُشبه أحدهما الآخر؛ فالإيمان هو مسألة اعتقاد، أما المجاهر فهي أدوات علمية وتكشف عن

دليل واقعي ومُبَرْهن (بعكس أدلة الأشياء التي لا تُرى). تكمن أولى خطواتنا في (إيجاد الأجزاء) (القاعدة السابعة) في قصيدة ديكنسون، إنها تقع في نصفين منفصلين بصورة واضحة، تأمُّل متبوع بالكفاءة، أو تساؤل، ربما، تتبعه إجابة (هل يعمل الإيمان حقًّا؟ وإذا كان كذلك؛ فلِمَن وكيف؟).

إن اتجاه ديكنسون في هذه القصيدة الصغيرة واللاذعة هو موقف متشكك؛ فقد بدأت بوضع الإيمان ضمن أقواس إشارة؛ في دلالة على شكها الطويل في الاعتقادات المسيحيَّة التي لطالما كانت تحيط بها. عندما يتعلَّق الأمر بالخالق، فقد ظلت تصارع عدم قدرتها على الإيمان وكانت تقول بوجود خيط رفيع بين الايمان المختلق وبين الاستجابة إلى الله. تكون ديكنسون دائمًا مندمجة، لا.

(الرجال الذين يرون) يظهرون في معالجة ديكنسون بصورة تثير التساؤل. سيصفون أنفسهم بأنهم أصحاب البصيرة الصحيحة، لكننا نعلم أنَّ إيمانهم مُدبَّر وليس

ميلًا فطريًّا. بالإضافة إلى ذلك تخبرنا ديكنسون أنَّ الإيمان ناقص الاكتمال، فهو يحتاج (المجاهر) لتكمِّله (في الطوارئ)، أي إننا بحاجة إلى أنْ ننظر من كثب بعناية سريريَّة، وربما علميَّة أكثر مما يسمح به الإيمان. (حكيم) هي كلمة مفتاحية أخرى في القصيدة **185 Poem** علينا أن ننظر في أمرها جيدًا؛ فبهذه الكلمة تلقي ديكنسون بظلال الريبة على حلها لها؛ إذ لم تكن مرتاحة كليًّا لطريقة انتقال قصيدتها من مشكلة في قسمها الأول (الاعتماد على الإيمان)، إلى حل في قسمها الثاني (الاعتماد على المجاهر).

إن ديكنسون؛ شاعرةَ المجهر -كما اشتهرت- هي شخص يتفحَّص بقصر نظر السطوح الدقيقة للعالم، فلم يكن لديها إيمان، بل اهتمام. (وهذا أمر مهم؛ إذ تشير القافية الرباعية في قصيدة ديكنسون؛ (يرى)æ(طوارئ)، إلى أن الرؤية ربما هي مسألة مُلحة بالفعل). لكن، باعتقادها أنَّ الصورة المقرَّبة، أي سمة التركيز الدقيق لإنجازها، محدودة، وفي النهاية ليست الحكمة فضيلة بطولية. فمن العقلانية أن نعزو تأثير السخرية الذاتية إلى ديكنسون، حتَّى إن كان علينا أن نستثيرها من قصيدتها القصيرة واللامعة. إنها أكثر حذرًا مما ترغب أن تكون عليه؛ وما أعظم رضاها بأن تخطو الخطوات العملاقة نحو الحقيقة! وتُظهر الكثير من قصائد ديكنسون أن لديها نزعات متسامية، وعندما تنكر على نفسها السموَّ، كما تفعل في هذه القصيدة الصغيرة، فهي إنما تفعل ذلك لتحافظ على عهد بشيءٍ دقيق وثاقب في طبيعتها. وستظهر إليزابيث بيشوب، أحد ورثة ديكنسون في الشعر الأمريكي، إخلاصًا مشابهًا عندما ترفض الإدلاء بتصاريح مبتذلة لمصلحة تلميحات

على درجة عالية من الخطورة، أو إنذارات؟ عادة ما يبدو أن بيشوب تتحدث عن شيء ما غير الذي تصفه مباشرة (كما في قصيدتها الهزلية العظيمة (التمثال) The tnemunoM؛ على سبيل المثال).

وثمة قصيدة أخرى، وأشد فتكًا من قصائد ديكنسون هي القصيدة 156، وتقول فيها:

على الجراحين أن يكونوا حذرين جِدًّا

عندما يمسكون السكين!

إذ تحت جروحهم الدقيقة

يتحرك الآثم -الحياة

في هذه الرباعية، تحث ديكنسون مرةً ثانية على الأسلوب الحكيم. لم تقصد بـ(الجراحين) الأطباء الذين يجرون العمليات الجراحية، بل الناس الذين ينظرون نظرة فكرية، ويتفحصون العالم ويفتحونه على مصراعيه. ديكنسون نفسها هي أحد هؤلاء الجراحين، فشعرها نهج عنيف أحيانًا وممَزِّقٌ للوجود، فنراها ترصد الحزن والحب والوحدة بعيون سريرية وأحيانًا باردة في قصائدها التي يقارب عددها 1800 قصيدة. إذًا، فإن قصيدتها الصغيرة ما هي إلا قطعة من استشارة للنفس، وليس مجرد درس للآخرين. فعلى الجراحين (مثلها) الحذر من إيذاء (الحياة) التي تقبع تحت (جروحهم الدقيقة). ربما تفكر في رأي وليام وردسوورث الذي يقول إننا «نقتل بقصد التشريح»، أي إننا نقتل من أجل التحليل، لأن التحليل هو ما نحبُّ. إن مثل هذه العملية الجراحية تفسد الحياة، وتجوف خبراتها، وتجعلها

مجرد معلومات للإحساس التجريبي. الحياة هي (المجرم)، المنفذ المذنب، أو كذلك يدعي الرجال حاملو السكاكين؛ القافية الحادة لـ (سكين)æ(حياة)¡ توضح

رؤيتهم. لكن في اتهام الحياة بمثل هذا الذنب، يهمل حاملو المشارط صفاتها المحرِّكة والسامية، وهي صفات ترسخ ديكنسون نفسها لها باحتراف في شِعرهاäÅ قصيدة ديكنسون مراوغة؛ لأنها تلعب بالنبرة؛ إذ نجد أنفسنا مجبرين على التساؤل أديكنسون هي التي تلقب الحياة بـ (المجرم)، أم الجراحون، (غالبًا ما يكون الصوت أصعب أوجه القصيدة التي يتم الحكم من خلالها، وأكثرها أهمية؛ انظر القاعدة الثالثة: تعرف النبرة)؛ إذ إن الجراحين محلفون لإنقاذ الحياة وشفائها، لا سلبها، لكن عندما يتحولون إلى مدعين عامين فكريين، يجعلون من الصعب على الحياة إثبات براءتها.

إن قصيدتَي ديكنسون ساخرتان؛ إذ تصدران حكمًا، وتعلنان حقيقة بيقين موضوعي. لكن يجب - كما رأينا - تفسير هذه الحقيقة، ويبدو أنه لم يوجد لها تفسير أبدًا؛ فالقارئ مرتبك ومحفَّز للتفكير، لكنه غير راضٍ. هنا علينا أن (نكون صبورين) (القاعدة الأولى) ونحاول جمع حجة القصيدة.

إذا أعجبتك قصيدتا ديكنسون 156æ185 فقد ترغب في اكتشاف قصائد ساخرة أخرى. إنَّ العرف في القصيدة الساخرة هو أن تكون طويلة ومتنوعة، جرب ترجمات بورتين رافائيل لشعراء اليونان القدماء الذين اخترعوا الشكل في مقتطفاته الشعرية وثنية خالصة **Pure Pagan** أو ترجمات غاي دايفنبورت اللاذعة على حد سواء

في قصيدة اليونانيات السبع skeerG 7.

دعنا ننتقل الآن إلى نوعٍ آخر من القصائد القصيرة الساخرة. إحدى هذه القصائد تضع في الطليعة، مثل قصائد ديكنسون، الرابط بين الأسلوب والحوار، وهي قصيدة (إلى المالك الميت للنادي **To the Dead Owner of a Gym** للشاعر البريطاني توم غُن. ولأنها مكتوبة في وقت قريب من ذروة انتشار وباء نقص المناعة

المكتسب، تعطي قصيدة (إلى المالك الميت للنادي) إحساس الرثاء المنقوش على ضريح، إذ تبدو وكأنه من الواجب نقشها على حجر شاهدة موضوعها. (إنها قصيدة رثائية بصورة تامة، فهي موجهة إلى شخص ميت، ومكتوبة لتخليد ذكراه).

إلى المالك الميت للنادي

سوف أتذكر جيدًا

القرار الصائب

لذلك الخط الأحمر من الفخَّار

بوصفه إطارًا حول الحمام

من ناديك، يا نورم

فيه حصل جسم حيويٌّ

كجسمك لعدة سنوات

على عضلات كل أسبوعٍ

برسمٍ أكثر دقة لها.

الموت من ناحية أخرى

قاسٍ،

وأخيرًا كما قد يُعرِّف

إنه الغياب بحده الماضي،

يا للأسف

يفتقر إلى المنزلة الرفيعة.

يلعب غُن بجدية بأصل الكلمة، نكتشف ذلك عند (استخدام المعجم) (القاعدة السابعة)، عندما نستخدم معجمًا مثل معجم أوكسفورد الإنكليزي، أو معجم الإرث الأمريكي، اللذين يشرحان الجذور الأجنبية للكلمات الإنكليزية. فكلمة (Elegant) تأتي من الكلمة اللاتينية **eligere** التي تعني الاختيار؛ وكلمة (decision) من الكلمة اللاتينية **decidere** التي تعني أن تسقط ميتًا. وتشير عبارة (القرار الصائب) لخط الفخار الأحمر إلى براعة القصيدة المختارة بعناية، لكن تشير أيضًا إلى

حقيقة الفناء التي ترسم (هامش) حياتنا. تظهر قصيدة غُن نفسها على أنها فعل تعريف، وتسعى وراء ذلك التعريف، تمامًا كما تسعى شخصيتها الأساسية،

المسماة بإتقان نورم، وراء العضلات المرسومة جيدًا.**äÅe** (الحد الماضي) هو نكتة حادة، والموت الذي يملك دائمًا الكلمة الأخيرة هو أفضل نكتة، إذ يدمر ببرودةٍ جهود الرياضي الطموحة إلى إعادة تشكيل جسده. وعلى الرغم من ذلك تطعن قصيدة غُن بصحة فكرة الفناء، فحكمها على الموت هو كما عند دوروثي

باركيريسك؛ فالموت «يا للأسف/يفتقر إلى المنزلة الرفيعة»؛ لأنه «جامد» وليس «حيويًّا» مثل نورم الذي يدعيه. إلا أن الموت يعرض أسلوبًا صعبًا، وهذا ما يجب على غُن الاعتراف به؛ فهو أمر حاسم حقًّا، على عكسنا في حياتنا. إن البراعة الواضحة في قصيدة (إلى المالك الميت للنادي) تُحسب لمصلحة الموت؛ فتعترف القصيدة،

كما يجب، بنهايتنا المميتة المحتومة، وإن احترامها لموضوعها، نورم مالك النادي، مقابلٌ بصورة ساخرة لهذا الاعتراف. فالموت يفوز ونحن نخسر، وعلى قصيدة غُن احترام هذه الحقيقة أيضًا حتَّى إن تذكرت

صديقًا مفقودًا.

سأستخدم قصيدة (إلى الميت مالك النادي) فرصة لاستكشاف التقطيع الشعري، فتقطيع قصيدة ما هو إلا تمرين على كيفية (تدوينها) (القاعدة الثانية عشرة): فكر فيها بصفتها طريقة لتدوين ملاحظات حول جانب أساسي في القصيدة. إن تقطيع قصيدة يعني أن تُعلِّم مقاطعها المشددة (نبراتها)، أي المقاطع التي تؤكدها القصيدة أكثر من غيرها. تكمن الخطوة الأولى في ملاحظة نبرة الكلام الطبيعية، ففي السطر الأول من قصيدة غُن، يجب أن تُشدَّد كلمة (أتذكر) في مقطعها الأوسط، لأننا نفعل ذلك دائمًا عندما نتحدث؛ نقول أيضًا في هذا السطر الأول (سوف (أتذكر»، بوضع النبرة على الكلمة الثانية بدلًا من الأولى من العبارة؛ فلا نشدد (سوف) لأنها ليست الحالة الخاصة التي نريد أن نلمح من خلالها إلى أنه (أنا وليس شخصًا آخر). (فقط في حالات نادرة تستخدم القصيدة (النبرة المحرَّفة) التي

تجبرنا على تأكيد مقطع بخلاف عادة الكلام الطبيعية: ففتاة في أغنية شعبية أسكتلندية قد تأتي من (بلد بعيد)(1)، إلا أن هذا المثال نادر للغاية).

إذا ما بقينا على التشديد الطبيعي لنبرة الكلام، فسنرى أن قصيدة غُن تندرج تحت تفعيلة أيامبيكية، إذ إن التفعيلة هي الوحدة الأساسية للمقطع الشعري في البيت. تتألف التفعيلة العمبقية من مقطع غير مشدد متبوعٍ بمقطع مشدد (بالنمط الموسيقي التالي: dadaDUM ãæĭ Ǭ). يتكون السطر الأكثر شيوعًا في المقطع

الشعري الإنكليزي من خمسة إيقاعات عمبقية النموذج: أي سطر بخمسة مقاطع مشددة، مثل مقولة هاملت: «أن تكون/ أو لا تكون ذلك هو / السؤال»(2)؛ لاحظ أنه ليست جميع تفعيلات هذا السطر تنتهي بتفعيلة أيامبكية (مكونة من مقطع قصير ومقطع طويل)، فآخر اثنتين هما تفعيلة داكتيليك أو الداكتيل التي تتألف من مقطعٍ صوتي طويل متبوعٍ بمقطعين صوتيين قصيرين (ãæĭ ãæĭ Ǭ DAdumdum (ذلك هو))، وتفعيلة ترويشي (ãæĭ Ǭ dadaDUM (سؤال)) إلا أنَّ

لمعظمها تفعيلة أيامبكية؛ لذا يبقى هذا المقطع الشعري أيامبكيًا. إذًا للتفعيلة الترويشية شعور مختلف تمامًا: فكل تفعيلة تبدأ بإيقاع. عادة ما يبدو النظم التروكي أو التروكايك واثبًا؛ كالرقصة التروكايكية. كذلك يغني آريل في مسرحية (العاصفة) The Tepmest: «ترقص/ برشاقة/ هنا/ وهناك».

وها هي ثانيةً قصيدة غُن Gunn (إلى الميت مالك النادي) لقد حدَّدْتُ كل نبرة بعلامة تشديد وقسمت القصيدة إلى تفعيلات باستخدام علامة الخط المائل (/):

إلى مالك النادي الميت

سوف أتذكر جيدًا **I will** *-memer* **ber well** الخيار الصائب **The el-/**

tnage *-iced* **sion** لذلك الخط الأحمر من الفخَّار **To that** *enil der*

of tile المرصوف على طرف الحمام **As mar-** *dnuor nig* **eht**

showers من ناديك، هو نورم **Of your** *¡myg ¡mroN*

فيه حصل جسم حيويٌّ **In which** *os hsad-* **euqisyhp / a gni**

كجسمك عدة سنوات **As yours / for sev- / eral years**

على عضلات كل أسبوع **Gained mus- / cle ev- / ery week**

برسمٍ أكثر دقة لها. **With sharp- / er de-** *if in-* **.noit**

الموت من ناحية أخرى **Death on** *eht hto-* **er hand** قاسٍ، **Is**

¡dna di / -gir

وأخيرًا كما قد يُعرِّف **Final- / ly as** *ti yam* **define** إنه الغياب بحده

الماضي، **An ab-** *senec wiht* **its cut- / ting line¡** يا

للأسف **Alas¡**

يفتقر إلى المنزلة الرفيعة. **Lacks class**

كما ترى؛ عادة ما تفوز التفعيلة العمبقية، الوحدة الرئيسية في الإيقاع الكلامي، في قصيدة غُن كما في الشعر الإنكليزي. على الرغم من ذلك، ثمة استثناءات مثل: (سنوات عديدة)æ(كل أسبوع)، اللتين تنتهيان بتفعيلة الأنابستك (anapest) وهي تفعيلة خفيفة وسريعة تتألف من مقطعين صوتيين قصيرين متبوعين

بمقطعٍ صوتي طويل. تستخدم أغلب الأحيان لتسريع السطر (Ç Ç Ïãæ). والكلمتان الأخيرتان من القصيدة هما من التفعيلة السبوندية (spondee)¡ وهي تفعيلة تشدد كلا المقطعين «lacks Class». وعلى خلاف تفعيلة أنبسط الرشيقة، تعطي تفعيلة سبوندي لحنًا ثقيلًا وقاطعًا لأي عبارة (فكر بعبارة الشتيمة: (تبًّا لك)¡ إنها تفعيلة سبوندية تقليدية). إن عبارة «من ناديك، هو نورم» هي نَظْم غير عادي، إذ تتألف من Pyrrhic (مقطعين غير مشددين) متبوعة بتفعيلة سبوندية، وتحتوي تفعيلة السبوندية على وقفة، وهي وقفة حادة تشير هنا إلى اسم الرجل المتوفى (النادي، نورم) وتعطيه ميزة. ولأغراض عملية فإن النهايتين (sion) æ(tion) في كلمتي (decision)æ(definition) هما أيضًا من نمط تفعيلة cihrryp¡ إذا ما تبنى الشخص اللفظ البريطاني، كما كان غُن، الذي انتقل من إنكلترا

إلى سان فرانسيسكو، قد فعل). إن تنوع عدد التفعيلات في السطر الواحد في قصيدة غُن بين أربعٍ وثلاث واثنتين وواحدةٍ أعطاها سمة استثنائية أخرى.

لقد هاجمتك الآن، بسرعة، بالكثير من المعلومات التقنية حول الشعر الإنكليزي. فإذا كنت تواقًا للمزيد، فأنصحك بكتيِّب مليء بالحيوية؛ مثل أسباب القافية **Rhyme’s Reason** لجون هولاندر. فالشيء الأساسي، على الرغم من ذلك، هو زرع إحساس بالإيقاع الإيمبيكي، إذ تُعدُّ التفعيلة العمبقية روح شعر اللغة الإنكليزية. وكميةٌ هائلةٌ من كلامنا العادي، إضافة إلى محادثتنا اليومية، ما هي إلا تفعيلات عمبقية. ويعتمد انتشار هذه التفعيلة الشعرية على حضورها الحي في كلامنا. إلا أننا لا نتحدث بنَظْم عمبقي في معظم الأوقات، ليس لأكثر من بضع عبارات في كل مرة على الأقل. غالبًا ما تجعل القصائدُ سرعةَ التفعيلة العمبقية منافسة لإيقاع الكلام الطبيعي، فإذا ما توافق النموذجان كليًّا، فسنحصل على نتائج هزلية. ففي السطر الشعري المشهور لشكسبير من مسرحية ماكبث

(¡worromot / dna wor - *romot* dna wor / - romoT)

لن يكون بمقدور أي ممثل إعطاء كلمتي **and** نبرة حادة كالتي يمكن أن يعطيها للمقطع الثاني

في كلمة **tomorrow**؛ لأنها مشددة في المقطع الثاني في الكلام الطبيعي، في حين لا ينطبق هذا على كلمة **and**. بيد أن الإيقاع العمبقي يشدد على كلمة **and** أيضًا، ولهذا أهميته؛ لأنَّ موضوع شكسبير عبارة عن سلسلة لا منتهية من **and**؛ هذا ما يجعل أحد الأيام يتبع ويكرر آخرَ. يقع التشديد على كلمة **and**؛ لكن ليس كتشديد كلمة **tomorrow**:

speerC / worromot dna worromot dna worromoT“
tsal eht oT / ¡yad ot yad morf ecap yttep siht ni
”.emit dedrocer fo elballys

الغد والغد والغد /يزحف في هذا المكان الصغير من يوم إلى آخر/
إلى آخِر ما تبقّى من الزمن المكتوب.

(لاحظ أنَّ كلمة **tomorrow** الثالثة في كلام شكسبير؛ هي ما ندعوه بتفعيلة **hypermetric**: وهي تفعيلة تحتوي على مقطع أخير غير مشدد، لكن ما يزال بالإمكان عدُّها تفعيلة عمبقية).

غالبًا ما تظهر التفعيلة العمبيقة حتَّى في (الشعر الحر) (وهو شعر تحرر من الإخلاص المتزمت للنبرة). فلنلقِ نظرة على قصيدة وولت ويتمان العاطفية (مداعبة الصقور) **The Dalliance of the Eagles** ذات نظام الشعر الحر، التي تعتمد على التفعيلة الإيمبيكية لتعطينا تأثيرًا مبهرًا: **Skirting the river**

ria ni drawykS (¡tser ym ¡klaw noonerof ym) ¡daor
¡selgae eht fo ecnaillad eht ¡dnuos delffum neddus a
ecaps ni hgih tcatnoc suoroma gnihsur ehT
¡rehtegot
¡ecreif ¡gnivil a ¡swalc gnikcolretni gnihcnilc ehT
¡leehw gnitaryg

ssam gnilriws a ¡skaeb owt ¡sgniw gnitaeb ruoF
thgit
¡gnilpparg
thgiarts ¡spool gniretsulc gninrut gnilbmut nI
drawnwod
¡gnillaf
a ¡eno tey niawt eht ¡desiop revir eht re’o lliT
¡ria eht ni ecnalab llits sselnoitom A ¡llul s’tnemom
¡gnisool snolat ¡gnitrap neht
rieht ¡gnitnals snoinip mrif-wols no niaga drawpU
¡thgilf esrevid etarapes
gniusrup ¡sih eh ¡sreh ehS

على ضفاف طريق النهر أمشى بعد الظهر وأستريح
في كبد السماء أسمع صوتًا مكتومًا
النسور تتغازل وأجنحة الحب تتلامس
المخالب تتشابك فتتشكل دائرة حية شرسة
أربعة أجنحة تتصافق ومنقاران يتعانقان
يمسكان ببعضهما بقوة ويلتفّان ويلتفّان
دورات وارتطامات

ثم يهبطان إلى الأرض وهما اثنان في واحد

يسود الهدوء للحظة

ترتخي المخالب

يطيران مفترقين

هو في طريق وهي في طريق آخر.

تعلّم التفعيلات الترويشية بدايات عدة أسطر في قصيدة ويتمان، إذ تعطي في كل حالة شعورًا من الرقي (Skirting, Skyward, Upward)¡ فكل المصادر ذات

المقطعين هي تفعيلات ترويشية، ولدينا الكثير منها أيضًا في قصيدة (مداعبة الصقور): لاحظ الطاقة النابضة لكلمات (الاندفاع)æ(التمسك)æ(الإسقاط)æ(الدوران)æ(الانحراف). مع ذلك يضمّن ويتمان أيضًا إيقاعًا عمبقيًّا في سطر الافتتاح وفي نصف القصيدة: "Skirting the river road, (my (¡tser ym ¡klaw noonerof

"dnuos delffum neddus a ria ni drawykS

ينظم هذان السطران بتفعيلة عمبقية بعد بدايتهما الترويشية:

-fum ned/-dus a" ¡(tser ym *¡klaw noon* -erof yM)

".dnuos delf/

في قصيدة (مداعبة الصقور) عبارات ليست بالموزونة، مثل (في كبد السماء أسمع صوتًا مفاجئًا مكتومًا delffum neddus a ria ni drawykS dnuos)؛ لكن

بصورة عامة، تُعدُّ قصيدة ويتمان مدينة بطيب خاطر للتفعيلة العمبقية.

أود الآن أن ألقيَ نظرة على المناقشة حول عمل ويتمان الفذِّ في قصيدته (مداعبة الصقور).

تدور المناقشة حول (الكلمات الأساسية) (القاعدة الثامنة). يبدأ ويتمان بـ (تحليق) (وهو فعل الشاعر الذي هو شخص غير مشارك في القصيدة) ويختمها (بالمطاردة) (هو عمل الصقر الممثل الرئيس في القصيدة). ماذا تطارد الصقور إلا أنفسها الفريدة بدلًا من مطاردة بعضها بعضًا؟ ومثل الصقور، يقوم كل منا بـ(رحلة مختلفة ومنفصلة). هنا، تعني العزلةُ التماسكَ. عادة ما تشير المداعبة إلى انعدام المسؤولية، إلا أنَّ تحليق الطيور بحركات تماسية قد يكون أكثر التزامًا، وأكثر سعادة

أيضًا، من تصريحات المحب الوقور الدائمة والواضحة. إن نظرة ويتمان المنحَلَّة أخلاقيًّا عندما يزور الناس، والمشاهد التي يصفها في قصائده، ما هي إلا صورة من الالتزام الجدِّي.

يبدأ ويتمان قصيدته بصوت مفاجئ للعصافير، ثم يلحقها من الأسفل وهي تحلِّق عاليًا. تأتي قمة النظرة-حسب رؤيته-من «الزوج، لكن ما زال واحدًا، في هدوء

لحظة». يحتوي هذا التوقف اللحظي على إدراك أن الاتحاد حقيقي وفاعل، ومن ثم عابر (هذه وجهة نظر ويتمان). (هذه الفكرة الأساسية لقصيدة (مداعبة الصقور)). يدعم (الريش الثابت والبطيء) استقلال الطائرين. وقد يفكر ويتمان في تصوير كيتس لإله الحب وإله الجمال في قصيدة (أغنية لآلهة الجمال) **Ode to Psyche** من أجل أن يُظهر تناقضًا معها: «تَعانق جناحاهما، والريش أيضًا» (الريش هو الريش الأولي الذي يكسو الحافة الخلفية الخارجية لجناح الطير). عوضًا عن دمج غرامي وغير مهاجر مثل ذلك الذي عند كيتس، عندما يغرق أحد العاشقين في الآخر، يعطينا ويتمان صورة كلامية رائعة للرغبة مثَّلها في رحلة حرة؛

ففيها نحيِّي الآخرين ونحن في المسار السريع المتجه نحو الأعلى، ولهذه التحية بُعدٌ داخلي عميق؛ فهي صراع أفكار واضح، لكن أخيرًا كل منا وحده، نشعر بأنفسنا فقط والمساحة التي حولها.

(مداعبة الصقور) ل ويتمان رحلة غنائيَّة خالصة؛ ليس فيها أي اهتمام برؤية الشخصيَّة، على عكس و. **È**. ييتس، من البداية حتى النهاية، إذ يصور الأبطال الذين

يهدفون لإيجاد تصوُّر يعادل رغباتهم الأنانية المدمجة. يبحث أبطال ييتس عن (فكرة أساسية) مختلفة كل الاختلاف عن مدح ويتمان للطاقة المتزايدة سريعة الزوال؛ فهم يرغبون في شيء أكثر ثباتًا وكمالًا، ويجب عليهم البقاء مستيقظين ومتشاجرين، لأنهم باحثون محبَطون عن الوحدة التي تأبى أن يُعثر عليها. يعتنق

يبتس السعي وراء النفس المبدعة الكاملة، فعند ييتس لا يكفي الذكاء وحده؛ إذ تسعى النفس وراء وحدة عاطفيَّة ستجمع العقل والعاطفة معًا.

وشخصية فيرغوس في قصيدة سابقة لييتس بعنوان (فيرغوس والكاهن) هي مثال للذكاء غير المباشر، خاضعة لكل محفز، ومكتوبة من دون أيِّ هدف.

يقول فيرغوس في المقطع الشعريِّ الأخير من القصيدة:

أرى حياتي تتدفَّق كنهر

من تغيُّر لتغيُّر؛ أصبحتُ عدَّة أشياء؛

قطرة خضراء في فورة، وبريق ضوء

فوق سيف، شجرة تنوب على الهضبة،

وخادمًا عجوزًا يطحن على طاحونة ثقيلة،

ملكًا جالسًا على كرسي من ذهب،

كل تلك الأشياء كانت رائعة وجميلة؛

لكن الآن كبرت بلا شيء، أعرفهم كلهم.

لقد أعطى الكاهن لفيرغوس سلسلة سحريَّة من التحوُّلات المتلونة، إلا أنها لا ترقى إلى مستوى التجربة الحقيقيَّة. تقود معرفة فيرغوس السطحيَّة، من دون تناغم عاطفي وفكريٍّ بين جميع تلك التحولات، إلى إخماد تدريجيٍّ للنفس. يكتب دانيل أوهارا **Daniel O’Hara** في عمله السير الذاتيَّة

äÃAutobiographies

ييتس كان «يجرب بصورة خيالية صورًا ذاتيَّة ممكنة في نقطة حرجة لإيجاد الضرورية حقًّا منها»، وهذا بالضبط ما لم يفعله فيرغوس، الذي بقي متفرِّجًا؛ فلم يشعر بالأزمة، ولا بضغط الضرورة.

كان ييتس في بداياته مطاردًا بالحدس، وهو تحقق لطيف لتصوِّر خيالي في تحول فيرغوس من شيء لآخر، أو في أغنية المحاكاة الساحرة التي تبعث على السرور لييتس (أغنية الراعي السعيد) Song of the Happy Shepherd التي وضعها في طليعة عمله مجموعة قصائد Collected Poems. وبينما رفع كيتس وشيلي

مستوى الحدس إلى مستويات الرؤية، يحتفظ ييتس بالفرق بين الحدس والرؤية، فيواصل الإشارة إلى أن الحدس، المؤقت والساذج بطبيعته بالنسبة إليه، غير ملائمٍ، في حين تبقى تلك الرؤية مطلوبة. تصف الرؤية- كما يرى ييتس- نوعًا مطلقًا من الفعل الشعري؛ فعل يمكنه توحيد المعرفة والخيال. ومع ذلك، وبينما تستمر مهنة ييتس، يضعون وقتًا لتحقيق الكمال الخيالي ويفشلون مرة أخرى، يميلون إلى التوقُّف في حالات مخيِّبة وقاسية، كما فعل كاشولين في أحدث قصائد ييتس السامية (عزاء كاشولين) detrofmoC nialuhcuC¡ التي كتبها قبل أسبوعين من وفاته؛ إذ تعلموا السخط بدلًا من الحكمة، قد يكونون قادرين

على تجسيد الحقيقة، لكن لذلك السبب بالذات ليس بمقدورهم معرفتها؛ يمنعهم هذا التهكُّم من الكمال، التكوين المخلص للذَّات، الذي طمح إليه ييتس في

عمله سير ذاتية. (جعل إحساس ييتس المتهكم بنقص المعرفة التي نفَّذتها الكلاب، وبالأعمال العنيفة دون الأخذ بالحسبان جودة تجسيد تلك الأعمال لوقتهم، جعل منه أفضل شاعر سياسي إنكليزي في القرن العشرين. عليك بقراءة عمله (ألف وتسع مئة وتسعة عشر **neeteniN dna derdnuH neeteniN**)؛ **æ**(تأملات

في زمن الحرب الأهلية **Meditations in Time of Civil War**)).

يفشل الحبُّ أيضًا في إرسال الرؤية اللازمة لتوحيد الوجود، إذ يَعُدُّ ييتس أن المأساة في الحب الثائر هي العذرية الأبدية للروح (كما أشرت في حديثي في القاعدة التاسعة التي تقول: جِدْ فكرة الكاتب الأساسيَّة). قد تدمِّرنا نوبة الحبِّ، إلا أن عاطفة كتلك لن تغيرنا. وبالتزامنا المحتوم والعنيد بالأنانية الأصيلة فينا لن نصل أبدًا إلى العالم المنير الذي وعدنا الحب به. تلك كانت حال تجربة ييتس نفسه في حبِّه العظيم لمود غون **Maud Gonne**؛ إذ كانت مصدر إلهامه وخصمه، ومتنبئته الممتعضة المخطئة، وأثبتت في جميع تلك الأدوار أنَّها جوهرية بالنسبة إلى ييتس، إلا أن منزلتها بصفة الحبيبة المثالية خلقت مشكلة عصيبة؛ لقد شكل ييتس شخصيتها بصورة كبيرة لتغيِّره بحق.

في إحدى قصائده الأخيرة؛ (أشياء جميلة سامية **ytfoL lufituaeB** **sgnihT**؛ يصبح أبطال ييتس على طبيعتهم، وتتلاشى مرارة البحث المخيِّب للأمل. لطالما

أحببت هذه القصيدة القصيرة، التي تميِّز نفسها بعدة طرائق عن نمط ييتس الاعتياديِّ من الرُّقي، فعوضًا عن إحساس مأساوي ينشأ من شدة عاطفية، يعطينا نسخة مؤثرة وعفوية عما

هو بطولي:

أشياء جميلة سامية: رأس أوليري النبيل؛

أبي فوق منصة مسرح آبي وأمامه حشد ثائر:

(هذه أرض القديسين)، ومن ثم، عندما خمد التصفيق،

(قدّيسون بلا عواطف)؛ وقد انحنى رأسه المؤذي الجميل للخلف.

داعمًا ستانديش أوغرايدي نفسه بين الطاولات

متحدِّثًا مع جمهورٍ ثملٍ بكلام فارغ؛

جلست أوغستا غريغوري على طاولتها الكبيرة المطليَّة بالذهب الزائف،

وقد اقترب شتاؤها الثمانون: «هدَّد البارحة حياتي.

أخبرْتُه تلك الليلة أنني أجلس من الساعة السادسة حتى السابعة على هذه الطاولة،

رفعت الستارة»؛ مود غون عند محطة هاوث تنتظر القطار،

بالاس أثينا في ذاك الرأس المنحني نحو الخلف والمتغطرس:

كلُّ آلهة الجبل، هي شيء لم يعد يُعرف ثانية.

نحن بحاجة إلى معرفة شيء عن فريق شخصيَّات ييتس حتى نتمكَّن من تذوُّق قصيدته (أشياء جميلة سامية). في قصيدته الرثائية المختصرة (وهي مختلفة جدًّا في

النغمة والنقاش عن قصيدة غُن (إلى مالك النادي الميت))، يزور ييتس مرَّة أخرى الخطيب والقومي الإيرلندي العظيم جون أوليري **John O’Leary** الذي أُعجب

به ييتس في شبابه، إذ كان شخصًا قويًّا وعاطفيًّا في أفعاله. والده الرسام جون باتلر ييتس، الذي تحدث، مثل ابنه، على منصة مسرح آبي **Abbey Theatre** دفاعًا عن مسرحية جون سينغ بعنوان **Playboy of the Western World** التي فضحت جمهورها وأشعلت فتيل الشَّغَب. ستناديش أوغرايدي، الكاتب

والصحفيُّ ذو العقل الحر في دوبلين. السيِّدة أوغستا غريغوري، نصيرة ييتس وصديقته وزميلته في الكتابة التي اتخذت بشجاعة موقفًا معتدلًا خلال الحرب الأهلية الإيرلندية، وتلقَّت تهديدات بالقتل نتيجة لذلك. وأخيرًا هناك مود غون القلقة التي أرعبت ييتس في عام (**ã1938**) بمزاجها المتعصب بصورة متزايدة. ففي قصيدة (أشياء جميلة سامية)، يتحرك الشاعر من خلال سلسلة سريعة من مجموعة القطع الحنونة، حيث يتحدث باختصار عن أوليري، قبل سرد نكتة الأبِ العابثة عن الجمهور الوَرِعِ الغاضب في مسرح آبي. وننتقل من كلمات جون باتلر ييتس الذكيَّة إلى كلمات أوغرايدي الحمقاء للغاية، ومن ثم إلى دفاع السيِّدة غريغوري الشجاع في سطور منقولة تُبيِّن من دون جهد تفوُّقها الرفيع على خصومها. وأخيرًا نرى مود غون التي يشبِّهها ييتس بآلهة الحرب بالاس أثينا.

وتُعطى مود، كما هي حال أوليري في النهاية الأخرى من القصيدة، موقفًا بدلًا من مناسبةٍ؛ فلا بد لنا هنا من (ملاحظة البدايات والنهايات) (القاعدة الخامسة).

إذا ما اختُصِر أوليري برأسِه الجميل، حتى إن طبيعته النبيلة لا تحتاج إلى أيِّ كلمات، يُظهر (ÓÃÑ [مود] المتغطرس والمنحني للخلف) نوعًا مختلفًا من السموِّ، نوعًا

يتسم بالشهوة والطرق المستبدة لآلهة اليونان. إنَّ ما يميّز النبلاء هو قدرتهم على صورة الترفُّع، لرفع نفس المرء فوق الآخرين: سواء صعد إلى المنصة لمواجهة حشد غاضب كما فعل ييتس، أو تحرَّك داخل حشد مثل أوغرايدي، أو جلس بهدوء على طاولته مثل غريغوري. يستنتج ييتس برفقٍ أنَّ «كلَّ آلهة الجبل، هي شيء لم يعد يعرف ثانيةً». إن هؤلاء، التافهين في بعض الأوقات مثل آلهة اليونان، والمشاكسين فيما بينهم، قد هلكوا: فهم ميتون، أو يموتون، أو (مثل مود غون) يتصدعون؛ تلك اللحظات وأولئك الأشخاص لن يعودوا مرةً ثانيةً، على عكس الآلهة التي تعيش إلى الأبد.

وفي مسألة الهجوم على القوميَّة الصريحة، قال ييتس ذات مرة، بصورة رائعة، إنه أراد من إيرلندا أن تُقْنِعَ كما يُقْنِعنا الطفل النائم ببراءته. وإن قصيدة (أشياء جميلة سامية) مقنعة بطريقة مختلفة تمامًا؛ فهؤلاء الأشخاص ناضجون، نراهم في الأحداث اليوميَّة. فعوضًا عن اتزان ييتس رفيع المستوى في قصيدته (إحياء

لذكرى الرائد روبرت غريغوري **In Memory of Major Robert Gregory**) التي تقدم عرضًا مماثلًا للشخصيات، لكن مع رقابة رسمية ومستغرقة، تبدو
قصيدة (أشياء جميلة سامية) **Beautiful Lofty Things** رفيعة المستوى لكن رخوة، إذ إنَّها بقايا ذكريات تُحكى بين الأصدقاء؛ مألوفة تشبه المحادثة. إنها تعود
بالنظر إلى الماضي الذي انتهى لكنه ما زال يعطي الشعور بأنه حاضر، ويبقى هذا الماضي منفصلًا كليًّا عن رقع التقليد التراثي والأرستقراطيِّ التي غالبًا ما يعتمد عليها ييتس. عوضًا عن ذلك، نحصل على ما هو شخصي بصورة صِرْف. هنا ينشغل ييتس بتحويل الأحباب وجعلهم آلهة الجبل التي سيسعى وراءها روبرت لويل فيما
بعد بتأثيرٍ ميلو درامي أبعد بكثير.
والاس ستيفنز **Wallace Stevens** شاعرٌ استشرافي أمريكيٌّ معاصر، ينافس ييتس إلى حدٍّ كبير جدًّا. وعلى غرار ييتس، يؤمن ستيفنز بحماس بالخيال، وكما يفعل ييتس، يختبر الخيال ضدَّ حدود الواقع. «نقول إن الله والخيال هما شيء واحد.../ كم ارتفاع أعلى شمعة تنير الظلمة؟» يكتب ستيفنز مؤخرًا في قصيدة مؤثِّرة حديثة بعنوان (مناجاة أخيرة للعاشق الداخلي) **fo yuqoliloS laniF the Interior Paramour** فالخيال كافٍ، إذ إنه خيال ينير الظلام مع أيٍّ من

الآلهة التي يمكن أن نعرفها؛ ظلام الواقع، وظلام الموت، وظلام الحقيقة المتزنة المقيِّدة. لقد قال الشاعر الأمريكي جيمس ميريل **James Merrill** إنه شعر (بالمناجاة الأخيرة) لستيفنز بالطريقة نفسها التي يشعر بها الناس الآخرون بالترنيمة الثالثة والعشرين. ولقد لاحظ إيمرسون في رحلته أن «العالِم هو الشمعة التي ستنير بحبٍّ ورغبة البشرية جمعاء»؛ كما أن هذه العبارة حاضرة بوضوحٍ لدى ستيفنز في (المناجاة الأخيرة)، التي تُعدُّ قصيدة إيمرسونية إن وُجدت واحدة كتلك.

في قصيدة سابقة بعنوان **The Paltry Nude Starts On a Spring Voyage** (تبدأ البائسة العريانة رحلة بحرية في فصل الربيع) (الموجودة في مجلده الأول

بعنوان **Harmonium**) يخترع ستيفنز مصدر وحي يصفه بتواضع بالبائسة الفقيرة، إلا أنها مِلْكُهُ. وعلى الرغم من ذلك فهي تحمل، بالنسبة إلى القارئ، إضاءة غنائيَّة بالإضافة إلى العفويَّة الواضحة:

تبدأ البائسة العريانة رحلة بحرية في فصل الربيع:

لكن لم تبدأ من على صَدَفة

مهجورة، للبحر

بل على أول أعشاب موجودة

انطلقت بسرعة الومض

بلا ضجَّة، مثل موجة أخرى

هي أيضًا غير راضية

وستحصل على أشياء بنفسجية على ذراعيها

متعبة من الميناء المالح،

توّاقة للبحر المالح

لأعماق البحر السحيقة.

هنا تسابقها الرياح،

نافخة على يديها

وظهرها المبلل.

تلمس الغيوم أينما ذهبت

في دائرة اجتيازها للبحر

ومع ذلك، هذه المسرحيَّة هزيلة

في تسارعِ ولمعان الماء

مثلما يزبد كعباها

ليس كما عندما

ستذهب العارية ذات الجسد الذهبي الأكثر لمعانًا القادمة من يوم آخر

مثل مركز الموكب ذي اللون الأخضر البحري

في هدوء أشد

مساعدة القدر

فوق سيل صافٍ دون انقطاع

فوق طريقها المحتوم.

تحتوي قصيدة ستيفنز على إعلان مزدوجٍ؛ إذ ينادي أولًا بإلهة اللقب المندفعة، ومن ثم إلهة أنثى جديدة ستقودنا في (هدوء أشد) إلى يوم جديد. هنا يستطيع القارئ (استكشاف طرائق مختلفة) (القاعدة الثالثة عشرة)؛ فإذا ما انتهت القصيدة بالمقطع الثالث - إذا كان آخر سطر فيها (في دائرة اجتيازها للبحر) - فستكون مناقشتها مختلفة جذريًّا. يجعل آخر مقطعين في قصيدة ستيفنز بطلته البائسة تخضع للصورة اللامعة المأمولة (العارية الأكثر لمعانًا) للمستقبل، ولأنه مجردٌ ويتنقل بسلاسة، كما أنه إشارة إلى فضيلة غريبة، فإن هذا العري المستقبليَّ هو أقل شخصيَّة من إلهة العنوان (غير الراضية)æ(المتعبة)æ(المتحمِّسة).

إذا ما (عثرنا على الأجزاء) في قصيدة ستيفنز (القاعدة الحادية عشرة) فسنلاحظ، بادئ ذي بدء، الضعف الذي يحدث بعد المقطع الثالث عندما يبدِّل ستيفنز إلهًا بآخر.

إذًا لم تمتطِ بائسة ستيفنز العريانة صَدَفة مثل فينوس عند بوتشيللي، بل امتطت (أول عشبة موجودة)، فهي جاهزة؛ آلهة أمريكيَّة معاصرة داهية، إذ لديها توق إلى الطبيعة في قوَّتها المفرطة، فهي «توَّاقة للبحر المالح - لأعماق البحر السحيقة»، مثل الطاهي في سفينة مالاي في مقالة إيمرسون (القدر) **Fate** الذي ناشد الرياح

خلال العاصفة، «هبي! ها أنا ذا أطلب إليك أن تهبي!»، لكنَّ في العريانة ضعفًا فطريًّا أيضًا ظهر عندما حاولت تلمُّس السماء الغائمة، والانزلاق فوق الأمواج التي

تقودها بسرعة على طريقها. إن تلك، كما يخبرنا العنوان، (رحلة بحرية في فصل الربيع)؛ إذ إنَّ الربيع هو البداية الطبيعيَّة للسنة، الاستيقاظ من الشتاء الميِّت، فهو الوقت لبدايات جديدة وحبٍّ جديد.

وبصورة مفاجئة ينبذ ستيفنز بائسته العريانة في مقطعيه الأخيرين على الرغم من تعلُّقه الواضح بها، فيستبدل بها «العريانةَ ذات الجسد الأكثر لمعانًا/ القادمة من يوم آخر»؛ نموذج جديد ومحسَّن، أنقى وأكثر تطورًا. ستكون هذه السيِّدة العذراء المستقبلية (مساعدة القدر)، مسافرة من دون وجهة فوق (سيل صافٍ)äÅ اختيارات ستيفنز الفاتنة لكلماته تضفي نكهة على كلمات قصيدته الرشيقة، ف (المساعد) scullion له مهام الخادم في المطبخ، وكلمة (spick) هي كلمة هولنديَّة

بنسلفانيَّة جيِّدة، مصدرها أصل ستيفنز، كما في عبارتنا (spick-and-span) التي تعني أنيقًا ونظيفًا تمامًا. إذا ما (استخدمنا المعجم) (القاعدة السابعة) فسنجد كنوزًا كامنة في مفردات ستيفنز المعقَّدة والعاطفيَّة للغاية أحيانًا.

يرد ستيفنز في قصيدته (البائسة العريانة) على قصيدة سابقة مباشرة في مجلده muinomraH؛ التي تحمل عنوان saniloraC eht nI؛ ويتصوَّر فيها الشاعر

(أمًّا خالدة) «تمتلك حلمات سامة / لفتحة عسل قديمة» (تنتج زهرة الخزامى السامَّة زيتًا عطريًّا لاذعًا، تعادل لسعة منه العسل الفردوسي). يستبدل ستيفنز

بجوِّ الوهن المخدِّر نوعًا ما في قصيدته saniloraC eht nI؛ ومصدر وحيه الأمومي الجامد، شيئًا لامعًا ورشيقًا؛ قصيدة لأيَّام الربيع المتجددة بدلًا من جوِّ الصيف
الخانق. لقد خصَّص العالم المهتم ب ستيفنز، إيلينور كوك، عناية تفصيليَّة لترتيب القصائد في Harmonium؛ إذ تفصح مثل هذه الدراسة لنا عن أنَّ فكرة ستيفنز عن القصائد الفرديَّة بصفتها وجهات نظر، أريدَ بها أن تصطدم أو يكمِّل بعضها بعضًا. يمكننا (العثور على الأجزاء) التي تشكِّل مجموعة القصائد الغنائيَّة، وقصائدها الفرديَّة، بالإضافة إلى أجزاء قصيدة بعينها. كما تذكرنا تناول كوك لأعمال ستيفنز ب (استكشاف طرائق مختلفة) (القاعدة الثالثة عشرة) للتفكير في
القصيدة بصفتها حركة في اتجاه قد تردُّ عليه حركة معاكسة.
تشبه عارية ستيفنز قليلًا حوَّاء التي لم تهبط عند ميلتون في الكتاب رقم4 من (الفردوس المفقود) Paradise Lostº «لم تكن وحدها، فلأنها ملكة / كان يخدمها
موكب ساحر». متحفِّظة على نفسها تمامًا، فهي تخدم نفسها ولا تحتاج إلى أدوات لطيفة. ربما كان ستيفنز يفكِّر أيضًا في كلمات هنري آدمز في The Education of Henry Adams «تعليم هنري آدمز»: «كانت المرأة مرَّة الأكثر سموًّا، في فرنسا ما زالت تبدو قويَّة، ليست مجرَّد شخص حسَّاس، بل شخص قويٌّ، لماذا لم

تكن معروفة في أمريكا...؟ كانت إلهة بسبب قوتها، كما كانت شخصًا شديد الفاعليَّة والحيويَّة... الطاقة الأكثر عظمة وغموضًا من كل الطاقات». استنتج آدمز äÃ

«العذراء، رمز أو طاقة، قد عملت بصفتها القوة العظمى التي شعر بها العالم الغربي». أفتكون عارية ستيفنز عذراء أم إلهة الحب والجمال فينوس؟

هناك نوع من الخيال بالنسبة إلى ستيفنز، حقيقيٌّ أصلًا؛ فالخيال ليس مجرَّد شيء فكري، بل شيء متعلق بالحياة. يقترح ستيفنز في قصائده الأكثر كآبة أنَّ هناك واقعًا داخلنا يقاوم الخيال، خلو الروح؛ لكن (البائسة العريانة) ليست إحدى تلك القصائد، إن (البائسة العريانة) هي قصيدة للنصر الخياليِّ، من دون إحساس بوجود عائق من جانب الحقيقة.

تهيِّئ (البائسة العريانة) مصدرُ وحي ستيفنز الحاليةُ، من دون مقاومة، الطريق لعارية المستقبل ذات الجسد اللامع، إلا أنَّ ستيفنز لم يكن متأكِّدًا ماذا سيكون ذلك المستقبل؛ إذ كتب الأديب الراحل غاي دايفنبورت أن كلًّا من كيبلينغ، ودي شيريكو، وجويس (مثل هنري آدمز بعض الشيء)º «قد رأى عالمًا جديدًا يولد في المولِّد ومحرِّك الاحتراق الداخلي، لكن لم يعرف نوع الروح التي ستسكنها».

يعارض دايفنبورت المستقبليِّين الإيطاليِّين الذين مجَّدوا الحركة الذاتية بصفتها آلة عنيفة للقدر، تمامًا مثلما مجَّدوا أسلحة الحرب المعاصرة التي تصوَّروا فيها آلهة جديدة أتت لتغيرنا إلى الأبد نحو الجيد أو السيئ. يمتلك ستيفنز عنصر الشكِّ

الذي يراه دايفنبورت موجودًا لدى كل من كيبلينغ، ودي شيريكو، وجويس، ويرفض التشجيع السهل للمستقبليِّين الذين لم يقابلوا آلة لم تعجبهم، فهو ليس باردًا وموضوعيًّا، بل يكتشف الروح القادمة مع الإنسانيَّة والرقة، يرشده إليها وعيه لقدرنا الوحيد بالإضافة إلى تساؤلاتنا الشائعة.

سأختم هذا الفصل عن قراءة الشعر ببساطة وصعوبة منقطعتي النظير لترنيمات التوراة العبرانية التي أوحت لستيفنز، كما فعلت بجميع الشعراء الغربيين، مع أنَّ ستيفنز، المتَّقِد بالاختراع، يتحرَّك خلف الإيمان نحو ابتكارات الخيال، إذ يقدِّم ستيفنز آلهة جديدة وينظِّم ترنيمات لما هو ممكن. وبالمقارنة، تبقى الترنيمات

مخلصة لإله إسرائيل الواحد، تعتمد عهود السلوان لديهم التي امتحنتها الحقيقة على الاحتياجات والآمال التي نشترك بها جميعنا. يتحدَّثون إلى النفس الوحيدة والمنبوذة، النفس الواقعة في ورطة، بصوت حاضر نابع من القلب بصورة جميلة. قدّمتُ هنا ترنيمتين من نُسَخٍ كتبها دايفيد كورزن **David Curzon** (المتأثِّر بالبحور المشدَّدة القويَّة للشعر الأنغلوساكسوني، التي يراها كورزن مشابهة للترنيمات).

في رأيي، تعطي ترجمات كورزن إحساسًا أكثر دقَّة من أيِّ ترجمات أخرى قريبة من الحماسة الجسديَّة، وقوَّة إدغام الأصوات، لدى العبرانيين الأصليين**äÅ**

الترنيمات، التي زوَّدت الشخصيات المتديِّنة بالدعم لآلاف السنين، هي ترنيمات راسخة ومتكاملة بصورة عميقة؛ فاعلة وحماسيَّة، فهي تواسي كما لا يقدر أي

شعر آخر، دون إنكار الحقيقة الثابتة لمأساة البشر.

ها هي الترنيمة رقم 131 في أداء كورزن:

أغنية المعراج لدايفيد.

1 - أيها الإله، قلبي

ليس متجبِّرًا

وعيناي ليستا

مرفوعتين وأنا

غير مهتمٍّ

بالعظمة،

بما هو بعدي.

2 - لقد حيّدتُ

وأسكتُّ

رغبتي

مثل طفلٍ مفطوم

ما زال مع أمِّه

رغبتي تشبه

طفلًا مفطومًا

3 - من الآن وحتى

نهاية الأيام

يظل أملي في الله.

تنتقل الترنيمة رقم 131 من مخاطبة الإله إلى مخاطبة بني إسرائيل، وبينهما يأتي الكلام الشخصيُّ المحرِّك للعواطف. هذه الترنيمة كغيرها من بعض الترنيمات تحمل عنوان (أغنية المعراج)، لكنها ترفض الارتقاء، وهي عوضًا عن ذلك، تثق بطموحِ البشريِّ في تقليص وفطام المحبِّ.

يُظهر المقطع الأول -المعاقبة- حدود النفس. (كان ديكسنون وغُن مهتمَّين أيضًا بالحدود؛ لكن يبدو أنهما يخاطبان المشكلة من الخارج، وناظم الترنيمات من الداخل). يعطينا المقطع الثاني شعاره المؤثِّر بعمق للتواضع الذاتيِّ للمتحدِّث، إذ نجد أنه (تحيَّز/ وأسكت) رغبته التي شبهها بالطفل الذي فُطم لكنَّه ما يزال مع أمِّه، (ترجم كورزن ببراعة كلمة nafshi اليهوديَّة، وهي تعني عادةً (روحي)æÃ (حياتي)æÃ (نفسي) بـ (رغبتي))، للانتقال من مرحلة الحليب المغذي للطفولة إلى مرحلة ثانية أكثر صعوبة، ومع ذلك البقاء مع الإله الذي يريح كالأمِّ؛ لا يُهمل وحيدًا في هذا العالم، لكن يبقى مع صحبةٍ، حتى إن كانت العلاقة الجديدة مع الإله رقيقة بل ومربكة. للترنيمة 131 بساطة وشيوع ووردسوورثيين، وقوة تشبه تلك التي عند وردسوورث أيضًا.

وقد لاحظ المحلِّل النفسي دæ. وينيكوت أنَّ النفس المستقلَّة تتطوَّر من خلال القدرة على البقاء وحيدًا مع الأمِّ. والإله هو الأمُّ في الترنيمة 131، ونحن الأطفال الذين

تعلمنا أن نبقى وحيدين لكن مع وجود الإله.

يطرح آخر مقطع من ترنيمة 131 سؤالًا صعبًا: ما معنى أن يكون لديك أمل في الله؟ هل هو مختلف عن الأمل بالأشياء المدركة والواقعيَّة؟ تبدو الإجابة: نعم؛ لأن جدول الأحداث المقترح كبير جدًّا. «من الآن وحتى / نهاية الأيام» ربما يكون جوهر المواساة المقدم هنا هو الأمر بالنظر برؤية واسعة جدًّا أبعد من نهاية الأيام.

إن الترنيمة رقم 141، مثل ترنيمة 131، تسأل وتجيب أيضًا، إذ تطرح ردًّا هادئًا وعلنيًّا لسؤالها عن القدر الاستثنائيِّ للإسرائيليِّين، الذين تمكنوا من تحقيق رحيلهم عن الاستعباد المصريِّ رغم الاحتمالات.

1 - عندما رحل إسرائيل من مصر،

منزل يعقوب من أمَّة غريبة،

2 - أصبح يهودا ملاذ الجنَّة

وأصبح إسرائيل ملك الإله

3 - رآه البحر فتراجع

وعاد نهر الأردن أدراجه،

4 - رقصت الجبال كالخرفان

وقفزت الهضاب كالحملان

5 - ما الذي سبَّب تراجع البحر؟

وانسحاب نهر الأردن؟

6 - ورقص الجبال مثل الخرفان

وقفز الهضاب كالحملان

7 - ارتجفت الأرض بحضور الإله

في حضور إله يعقوب

8 - الذي حوَّل الصخرة إلى بركة من الماء

وحجر الصوان إلى نبع

هذه الترنيمة ترنيمة مألوفة في القداس الديني اليهودي، رتلها اليهود الأشكينازيون بنغمة تتحول إلى نغمة ملتوية؛ إلى مفتاح صغير ملازم للأسئلة في السطرين الخامس والسادس. تحافظ ترنيمة 114 على نمط الترنيمة المميز الذي يعتمد على التكرار مع التنوع في الصورة والكلام: ينطلق إسرائيل من مصر؛ منزل يعقوب (اسم آخر لإسرائيل) يظهر في أمة غريبة (اسم آخر لمصر). ترقص الجبال مثل الكباش؛ والهضاب (تنوع من الجبال) تقفز مثل الحملان، وليس مثل الكباش. ومرة أخرى، (وجدنا الأجزاء) لمعرفة كيف تعمل القصيدة: حيث تجيب كل صورة عن الأخرى.

يقترح مرتل الترنيمة استعارةً، وهي بكل تأكيد أكثر صدقًا من أي كلام عادي ونثر رتيب حول كيفية تحول الأشياء بفعل سعادة الخلاص من العبودية. بالطبع لم يتخيل أن الهضاب قفزت حرفيًّا كالكباش، ذلك أن الإسرائيليين القدماء كانوا يفتقرون لفكرة قانون الطبيعة؛ فلم يتصوروا أن تلك القوانين علقت بطريقة همجية؛ عوضًا عن ذلك، كلها عادت لفكرة وجود الإله الذي يجعل العالم أجمع يرتجف: يخرج الإله الماء من الصخر القاسي (كما حدث في كتاب سفر الخروج)؛

ومرة أخرى، لا يوجد هناك تحول سحري متضمن؛ إذ ما زال رعاة الشرق الأوسط يضربون الصخور لاستخراج الينابيع منها، ولكن النعمة التي تندفع بشدة هي كلها من عند الله، وتلك حقيقة حميمية للنفس، وليست حقيقة طبيعية.

إن الترنيمات هي المكان الصحيح لإنهاء مناقشة قراءة الشعر؛ لأنها، أكثر من أي قصائد يمكنني التفكير فيها، تظهر قوة الكلمات العلاجية بوضوح تام، حيث يشبه كلامها الشخصي والمدروس الشعار أو الصيغة الموثوقة؛ كما أن تذكرها شيء يعتمد عليه. وبمعنى من المعاني، هي أصدق القصائد؛ قصائد تؤدي فيها أقل الكلمات العمل الأكثر إفادة. ويهدف الشعراء الآخرون الذين مررنا عليهم في هذا الفصل؛ ديكنسون وغون وويتمان وييتس وستفينز، لقوة مقدسة مشابهة، مع أن ادعاءاتهم للشعر تتحرك في اتجاهات مختلفة. كلهم يجعلون اللغة غريبة؛ ويجعلونها دقيقة بمقياس متساوٍ؛ وكلهم يخدمون النفس اليقظة للقارئ العاطفي الحذر.

(1) المترجم: **from a far countrée** [مع التشديد على كلمة «بلد» في النسخة الإنكليزية منها].

(2) المترجم: **To be / or not** *:eb ot* **noitseuQ / eht si tahT** (كما وردت في الأصل).

في بعض الأحيان، تكون أفضل المصادر أقدمها. عند التفكير في التمثيل، أجد أنَّ الرجوعِ إلى أول ناقدٍ له، أي أرسطو، أمرٌ مُجدٍ. في القرن الرابع قبل الميلاد، حدد أرسطو، مستمدًا من معرفته بالمسرح الإغريقي القديم في عصره، سمتين محوريتين لمسرح المأساة: اكتشاف النفس، والتحول. كتب أرسطو أنَّ المأساة تتطلب اكتشاف بطلها لنفسه. تقول المسرحية لبطلها: «من أنت حقًّا؟» أنت مكشوفٌ؛ وكل الأنظار موجهةٌ إليك، ستُدفَع باتجاه كشفٍ غير مرحبٍ به، بل وصادمٍ عن هويتك. ذاك ما يحدث في مسرحية أرسطو المفضلة الملك أوديب Oedipus the King. في بداية تلك المأساة يرى أوديب نفسه حاكمًا مسؤولًا ومحترمًا؛ خادمًا

للشعب وفخورًا بقدراته، وبحلول النهاية يدرك أنه وحشٌ ناكحٌ للمحارم، وقاتلٌ لوالده، ومصدرٌ للوباء؛ إنه أتعس رجلٍ عاش على وجه الأرض على الإطلاق. يُعدُّ ذلك اكتشافًا للذات، وهو اكتشاف قاسٍ منقطع النظير.

توضح مسرحية الملك أوديب السمة الثانية عند أرسطو، وهي التحول من موضعٍ ناجحٍ وموثوق، ينحدر أوديب إلى موضعٍ مروِّعٍ لا يمكن تخيُّله. إنَّ مسرحية سوفوكليس، أحد أعظم الكُتّاب المسرحيين في اليونان قديمًا،(1) هي قصةٌ بوليسيةٌ من النوعِ الغريب والساحر للغاية. فأوديب الذي يرى نفسه المخبر البارع،

يتعقب نفسه دون دراية، ويسهم في سقوط نفسه؛ ويتسبب لنفسه بلحظة اكتشاف النفس. ولأنه واثقٌ بقدراته ومسيطرٌ دومًا، فهو لا يعرف سوى طريقةٍ واحدةٍ لحل المشكلة؛ يواجهها بتبجُّحٍ وهو واثق كل الثقة بالنصر. ليس سقوط أوديب ذنبَه، بل ذنب الآلهة التي تجده-كما نفعل نحن-شخصًا مناسبًا بصورةٍ رائعةٍ للمأساة؛ فهو البطل المثالي ليُسحَق بأفظع الأقدار.

سأعود إلى فكرة أرسطو عن اكتشاف النفس، ولكن أريد أولًا أن أستعرض بعض الحقائق الأساسية عن المسرح. تختلف مسرحيات خشبة المسرح عن الأنواع الأدبية

الأخرى بأنَّها مخصصةٌ للأداء أمام الناس (الاستثناء الوحيد هو الملحمة الشعرية: كان مقررًا أن تُغنَّى قصيدتا هوميروس الإلياذة **Iliad** والأوديسة **Odyssey** أمام جمهورٍ حي). تُظهِر معظم المسرحيات مواجهة بين الشخصيات؛ أي إنها، في معظم الحالات، ليست مناجاةً فرديةً. إنَّ وقوف الممثلين بعضهم أمام بعض في مكانٍ مفتوحٍ، له دلالاتٌ أساسيةٌ عن المسرح: يكون الناس أكثر ضعفًا في المسرحيةÐÅ يكونون أمام آخرين بصورة مباشرة-منهم في أي نوعٍ أدبي آخر. لا يُظهِر المسرح لنا

الأصوات المتنافسة فقط (انظر القاعدة الثالثة)، بل أصواتًا مكشوفة بعضها أمام بعض، وأشخاصًا مجردين تمامًا. إذا شاهدت الممثل إيان هولم وهو يمثل دور الملك لير، ويواجه ابنته غونريل (وهو أداءٌ متوفرٌ على هيئة تسجيل مصور لحسن الحظ)، فستعرف عندها الحدة الصادمة لمسرح المأساة. إنَّ شخصيتي الثنائي

خائفتان ومخيفتان ومحطمتان بنقطة ضعفهما إحداهما أمام الأخرى. إنها من لحمي ومن دمي، وإنها عدوِّي، يبدو كأنهما يقولان: هذا الأب، هذه الابنة. عندما يخبر هولم الذي يمثل شخصية لير غونريل أنَّ أختها ريغان (التي ما يزال لير يعتقد، في الفصل الأول، أنها طيبة ولطيفة) سوف «تسلخ عروقك الذئبية»، تنفر غونريل من إهانته اللفظية، وتعميها الدموع المفاجئة. نحن في منطقةٍ جديدةٍ ومخيفةٍ عندما نتكلم عن شخصية لير للكاتب شكسبير. لم يظهر أبدًا ضعف شخصٍ ما أمام أشخاصٍ يعرفونه و(يأمل أنهم) يحبونه بصورةٍ مباشرةٍ لنا كهذه من قبل. لير مثالٌ متطرف، لكنه ما يزال مثالًا مميزًا.

يتخصص المسرح بتجريد المنزلة المتزعزعة لشخصٍ وحيدٍ محاطٍ بأشخاصٍ قريبين للغاية ومؤلمين جدًّا؛ وهم الممثلون الذين يحومون على بعد أقدامٍ قليلةٍ. إنَّ شخصيتي هيدا غابلر وكبير البنائين للكاتب النرويجي هنريك إبسن، وشخصية كابتن للكاتب ستريندبيرغ (في رقصة الموت) **htaeD fo ecnaD ehT**؛ وشخصيتي
ديدي وغوغو للكاتب بيكيت (في مسرحية في انتظار غودو) **rof gnitiaW todoG**؛ وماشا للكاتب تشيخوف (في مسرحية الأخوات الثلاث) **ehT ºThree Sisters**

كل أولئك الأبطال - كما سأشرح في هذا الفصل - يعانون الكشفَ أمام العيان، كما هو حال لير وأوديب.

تستخدم كل الدراما اكتشاف النفس، كما كان أرسطو يعرف. ويعني إيجاد لحظات اكتشاف النفس في المسرحية أن تعرف كيفية (طرح الأسئلة المناسبة) (القاعدة الثانية)، وأنْ تركز على كيفية إعلام المسرحية لشخصياتها بأزمةٍ معرفيَّةٍ. إنَّ المسرحيات التي سأناقشها في هذا الفصل كتبها بعض أفضل كتَّابنا المسرحيين؛ شكسبير وتشيخوف وإبسن وستريندبيرغ وبيكيت، ويفكر كلٌّ منهم في الحالة المكشوفة كشفًا غريبًا التي ترميها المسرحيات على شخصياتها. وعلى الرغم من ارتداء

الممثلين للملابس، فإنَّ أرواحهم تبقى عارية، ويحيط بهم الخصوم، والأصحاب المحبون أو العدائيون، وجمهورٌ يستطيع رؤية حياتهم الخاصة.

إنَّ الدرس الأول عن كيفية قراءة (أو رؤية) المسرحية هو أنْ تعير اهتمامك للحظاتها العارية: عندما تقف إحدى الشخصيات محتارةً وتظهر ضائعةً أمام الآخرين.

ثمَّة بالتأكيد نوعٌ آخر من المسرح، وهو الملهاة، يُتَجَنَّب فيها مثل ذلك الكشف، وتكون الصداقة الحميمة المبهجة المحرك الأساسي للحبكة، ولكن حتَّى في الملهاة،

غالبًا ما تكون الشخصيات بمفردها، وقد تكون السعادة التي يجدونها هشةً، وتعتمد على تلفيقاتهم للبراءة أو حس فكاهتهم. تعتمد الشخصيات الكوميدية

غالبًا على قدرة الممثل المسرحي على الارتجال، وبفعل ذلك تحصل على الحرية، إلا أنَّ هذه الحرية هشةٌ. إنَّ أمثلتي عن الملهاة الصرْف هي من أعمال شكسبير، وهو

أكثر كتَّاب المسرح الكوميدي تأثيرًا، وفيها يتسلل شعورٌ خفيفٌ بالعزلة حتَّى في النهايات السعيدة الأكثر اجتماعيةً.

تدور (الفكرة الأساسية) (القاعدة التاسعة) للمسرحية حول اكتشاف النفس، أو كشف الشخصيات بعضها أمام بعض، أو الحرية المؤقتة للشخصيات لترتجل حياتها. يعني الظرف الغريب للمسرحية أنَّ الممثل قد يبدو عاجزًا عن الدفاع أمام الجمهور وأمام زملائه الممثلين وأمام اكتشاف النفس الذي يُفرض عليه. ومن ثمَّ يتسلح في خدمة نفسه، معتمدًا على قوى الخيال والاختراع على خشبة المسرح. إلا أنَّ اكتشاف النفس يربح على الأقل في المأساة؛ ولا بدَّ للممثل أن يخضع أخيرًا لخطة المؤلف.

تعدُّ مسرحية شكسبير (الملك لير) عملًا دراميًّا يتحدث عن اكتشاف النفس. يدرك لير الذي قادته بناته إلى الجنون، أنَّه هو أيضًا مخلوقٌ عارٍ متلون ومُذنب. ويبقي، بفعل تحجر قلبه المندفع تجاه كورديليا وكنت، على سلطته، التي هي غطاء الملوك، والمقصود هنا أيضًا أن ندرك نحن ذلك. وبصورةٍ عجيبةٍ، يصل إلى ذروته عندما يصل إلى الحضيض، ويتوصل إلى حكمةٍ معقدةٍ في نوبة جنونه عند وجوده على المرج في أثناء تحدثه مع غلوستر الضرير، ويعدُّ هذا المشهد ربما من أكثر المشاهد

غدرًا واضطرابًا في انقلاباته العاطفية والإدراكية من بين جميع المشاهد الأخرى التي كتبها شكسبير. تحاول معظم شخصيات مسرحية الملك لير أنَّ توقِفَ كمية

الألم المدهشة التي تفرضها المسرحية؛ ولدى كل من الأبله وإدغار وكنت وكورديليا دفاعاتهم الأخلاقية أو الفكاهية أو الرواقيَّة؛ عطفهم على لير واهتمامهم بنجاة أرواحهم، ويتطلب كل ذلك التهرب، إلا أنَّ لير في ذروة جنونه وغضبه، على المرج مع غلوستر، يرفض أنْ يهرب، إنَّه مستعدٌ لاكتشاف نفسه. وعند وعظه لغلوستر الضرير، يتفوه بحقائق لا نستطيع تحمُّلها؛ ومن أكثرها إيلامًا الآتي: «عندما نولد، نبكي لمجيئنا/إلى مسرح البلهاء الكبير هذا». وعند اقتراب نهاية المسرحية، يصعد لير إلى المسرح حاملًا جثة كورديليا بين ذراعيه. وتثير مشاهدة هذا المشهد الألم، فقد وجد الدكتور جونسون، أعظمُ ناقدٍ أدبي أخلاقي، أن هذا المشهد لا يُحتمل، ورفضَه، إلا أنَّ لير نفسه رفض أنْ يبتعد: «أينعم الكلب، والحصان، والجرذ بالحياة، /ولا يكون لكِ نَفَسٌ واحدٌ تتنفسينه؟»».

منذ أنْ قرأت تلك الكلمات للمرة الأولى، حفرت لها مكانًا في قلبي، وأصبحت جزءًا من استجابتي كلما مات صديقٌ عزيزٌ أو فرد من العائلة. مثل النبي أيوب، يطرح لير السؤال الذي تستحيل الإجابة عنه: لماذا نعاني؟ لمَ المأساة؟ إنَّ الرجال الذين يعتقدون خلاف ما يظنه، هم رجالٌ متحجرو القلب، وأرواحهم ميتة، ومستعدون لتقبل الحقائق اللامبالية التي تعيقُنا. «انظر هناك» يصرخ بعد ذلك؛ بصيص أمل ضئيل، أمنيةٌ صغيرة: «إنها تتحرك»، إلا أنَّها في الواقع لا تفعل.

هنا، للتأثير المدمر، ن (لاحظ البدايات والنهايات) (القاعدة الخامسة): إنَّ كورديليا، التي تجيب في الفصل الأول من المسرحية بـ «لا شيء» على سؤال لير عن حبها

له، تعجز الآن من جديد عن الكلام. إنَّ نقطة ضعف لير هنا هي نقطة ضعفنا أيضًا؛ فنحن في حالة من العوز، ونحتاج بشدةٍ إلى بارقة خير، أي أن تحيا كورديليا.

إلا أن شكسبير يناقض مصادره - كما يشتكي جونسون - «على عكس أفكار العدل الطبيعية، وعلى عكس آمال القارئ، والأكثر غرابة، على عكس صدق سجلات التاريخ»، ويقتل كورديليا إلى الأبد.

وقرار لير بأن يسرح في خياله، عندما يفعل ذلك، هو خيارٌ ضعيفٌ وإنساني للغاية. وعندما ينساق للتمني، يدرك ذلك؛ كما في حلمه، في أثناء لمِّ شمله مع كورديليا، عن كيفية عيش الاثنين معًا في السجن؛ وسيغردان «كعصفورين في قفص»، يقول لير، وهو يتحدث عن أنباء البلاط (من الداخل، ومن الخارج)؛ «وسَنَبْلى/ في السجن المسوَّر على الفئات والأحزاب من كبار القوم/ وهي في مدِّها وجزرها مع القمر». هذا ما يخبره لكورديليا بقلبٍ حزينٍ. يعلم لير أنَّ هذا مجرد خيالٍ يائسٍ، وأمنيةٍ تواقةٍ لمواساتها وحماية نفسه بعد فوات الأوان كليًّا. إنَّ إحساس لير بالواقع قويٌّ بصورة مرعبة، حتَّى عندما يدعوه المحيطون به بالمجنون، فهو يعرف العالمَ ويعرف نفسه، ويعرف القارئُ أو المشاهدُ أنَّه قادرٌ على إدراك ذلك، ولذلك يصبح المثال الأقوى لمجاز اكتشاف النفس عند أرسطو.

يُعلِّمُنا لير أنَّ المسرح يدور حول الكشف، وأنَّ اكتشاف النفس يكشف حقيقة الشخص والقدر. ويعتمد هذا الكشف على الإحساس بمرور الوقت، وهو إحساسٌ يضعه المسرح في وسط التجربة. ويمكن أنْ يكون تقبل النتيجة أمرًا صعبًا. بداية، يقاطع إدموند القاسي تصالح لير المثير للشفقة مع كورديليا، إلا أنَّه يبدأ بالشعور

ببعض العطف غير المتوقع. يدافع إدموند عن نفسه ضدَّ ما يراه، صارخًا بعنف: «خذوهما بعيدًا!»، ثمَّ يتراجع في قراره، مُبطلًا الحكم بالإعدام على الاثنين، إلا أنَّ عفوه سيأتي متأخرًا، في كل مرةٍ يعتلي فيها لير المسرح يكون الوقت مستحيل الإيقاف. وعلى خلاف أي نوعٍ أدبيٍّ آخر، فإنَّ المسرح يدخل في تحالفٍ شديدٍ مع

الوقت، فعندما نشاهد مسرحيةً، فإنَّ الوقت الذي نمضيه في حضورها هو تمامًا الوقت الذي يريد المؤلف والمخرج والممثلون لنا أن نمضيه، يعني هذا أنَّ الساعة دائمًا، بصورةٍ مرئيةٍ تقريبًا، تدق على المسرح. تتلاعب المسرحية بالوقت؛ فقد تبدو الوقفات كأنَّها ستدوم إلى الأبد، وقد يفرض الحوار السريع سرعةً تخطف الأنفاس. وبينما يلعبون بالوقت، يبدو أحيانًا أن الممثلين يخططون لنظام محدد ويخترعون شخصياتهم في أثناء تمثيلهم. أذكرُ رؤية نسخةٍ رائعةٍ بالألمانية من مسرحية بيكيت في انتظار غودو للمخرج الهنغاري اليهودي جورج تابوري؛ بدأ فيها الأداء بالممثلَين المتشردَين ديدي وغوغو يتدربان على دورهما، ثمَّ شرعا تدريجيًّا وبهدوء بالمسرحية نفسها، كان تابوري يظهر ما يتضمنه المسرح كله؛ إننا في حضرة ممثلَين يبتكران دوريهما، ويعملان في نطاق مهنتهما؛ ويجبراننا على المشاهدة، بالإضافة إلى اكتشاف نفسيهما، في أثناء ارتجالهما للحياة.

عندما يلعب المسرح بالوقت، فإنَّه يلعب أيضًا باختراع أشخاصٍ على المسرح؛ ونحن- كما يقول المثل- جمهورٌ مأسورٌ، ومُجْبَر على حضور ما يحدث إلى أنْ يتركنا

اللاعبون. كل شخص يطأ المسرح يحق له أن يلعب هو نفسه ويستحوذ علينا، نحن الجمهورَ، بأداءٍ ساحرٍ، إلا أنَّ الممثل أيضًا يبقى مكشوفًا؛ إذ إن مئات بل آلاف العيون تحيط به. قد يبدو الجمهور وكأنه نوعٌ من القَدَر المكتوب، فهو في جلسة حكم على قدر الممثل، ولا سيما في المأساة. إنَّ الممثل بيدق شطرنج، وهو يعي ذلك.

من بين الأبطال التراجيديين، يُعدُّ هاملت فريدًا في قدرته على التحكم المطلق في جمهوره، والتملص من كشف النفس الذي يعود إلى أرسطو. إننا لا نعرفه، ولكنه يعرفنا، ونعجز عن كشف سر غموضه، وينبع إتقانه من وعيه الخبير بماهية المسرح؛ إنه يعي تمامًا بأنه الممثل الرئيس في المأساة الانتقامية، وهو مصرٌّ على تخييب توقعاتنا؛ فيرفض أن يكون الشرير السينيكي(2) المتعطش للدماء، أو الفيلسوف الرواقي(3)، فهو شيء أكثر مراوغة. وأكثر من أي شخصية مسرحية، فإن

هاملت مهووسٌ بشروط المسرح بحذافيرها، إذ للممثل حرية التميز عن دوره-ليفسره ويصقله ويجعله حيًّا-ولا يدرك ذلك أحدٌ أفضل مما يفعل هاملت، لهذا السبب سيبقى هاملت دومًا أكثر أبطال المأساة لدينا إثارةً للاهتمام.

إنَّ الظواهر الفريدة التي تتجلى على المسرح هي، بالتأكيد، ظواهر ملموسةٌ بصورةٍ أقل حين تقرأ مسرحية وحدك، ولكن حتَّى عند قراءتك للمسرحية يجب أن تبقى مدركًا لما يميز التجربة المسرحية من سواها؛ وهو وجود عالمٍ منفصلٍ هناك على خشبة المسرح، وهو عالمٌ يستطيع الممثلون أنْ يهيمنوا عليه، فهم موجودون

جسديًّا على المسرح بطريقةٍ تعجز شخصيات الرواية عنها؛ يستطيعون أن يحسِّنوا ويصقلوا أدوارهم، وأن يبذلوا قصارى جهدهم ليغطوا على باقي الممثلين، ويعترضوا حتَّى على تأليفات المسرحية نفسها. يعطي كتَّاب المسرحيات المختلفون فسحةً إما صغيرة أو كبيرة، ويتيحون للممثل فرصة إبطاء العمل أو تسريعه. قد يبدو المسرح ارتجالًا، أو قد يبدو صنع حبكةٍ قويةٍ ومتسلطةٍ. وتُعدُّ مسرحية الملك أوديب مثالًا كلاسيكيًّا عن نوعِ المسرحية آنف الذكر، المسرحية المتعنتة. غالبًا ما تبدو أعمال تشيخوف وبيكيت، على العكس، مسترسلة ومرتجلة، حتَّى عندما تكون خانقة؛ فتدع تقرير الكثير للشخصيات، أي الممثلين أصحاب الدور، أكثر من سوفوكليس. في مسرحية في انتظار غودو يلعب صعاليك بيكيت بالحبكة (كما هي)؛ يلوحان بها ذهابًا وإيابًا، ويدليانها أمامهما وينظران إليها بحزنٍ وطياشةٍ وسقمٍ.

إنَّ الكاتب المسرحي النرويجي هنريك إبسن هو أحد أبطال صانعي الدراما الحديثة. فمثلَ شكسبير وسوفوكليس، يفرض هو أيضًا اكتشاف النفس على شخصياته.

لإبسن سمعةٌ (مضللة) بصفته واقعيًّا متبلد الحس، لكنه في الواقع يتعامل بالسحر، إنه مبدع خرافات، وكاتب كثير الرؤى، وليس الرجل العصري الباهت المضجر كما ظن به بعضهم في أغلب الأحيان. إنَّه يمجد الواقع عوضًا عن إماتته، وقد علقت فيرجينيا وولف أنه في عمل إبسن «على أدوات الواقع في لحظات معينة أن تصبح النقاب الذي نرى من خلاله الأبدية». إنَّ كل أعمال إبسن تقريبًا لديها القوة المثالية التي أعجبت بها وولف (باستثناء البطة الوحشية **The Wild**

kcuD؛ وهي مسرحية هزلية ساخرة قاسية بحضورٍ رقيق بلا دفاع في وسطها، للفتاة المراهقة هيدفيج).

قال إبسن ذات مرة لمذيع صحفي: «لا بد أن هناك غولًا فيما أكتب». تعد الغيلان، في التراث الاسكندنافي، مخلوقات عملاقة غريبة تسبب الأذى على نحو ساديٍّ، وتحث البشر على الفساد المتعالي؛ وهذه المخلوقات ليست كالأقزام على الإطلاق، فبالنسبة إلى إبسن، أن يكون هناك غول فيما تكتب هو أن تثق بالناحية الشيطانية من الشخصية الإنسانية، ونواة النفس المنقادة نحو الهلاك. يرى إبسن أعماق شخصياته وجذورها وجوهرها البدائي؛ إذ تكمن فيها بساطةٌ مسرحيةٌ، وهي مخلصة بجنون لأقدارها المنفصلة.

أبقى إبسن عقربًا حيًّا على مكتبه، مع لوحةٍ متجهمةٍ للكاتب المسرحي السويدي سترندبيرغ، عدوه اللدود. صوَّر إبسن ستريندبيرغ في مسرحيته هيدا غابلر Hedda Gabler بشخصية لوفبورك، ذاك العبقري المندفع والمختال والحذق. يحدد إبسن وسترينبيرغ معًا التألق الخيالي للمسرح الاسكندنافي.

تبدأ قصة مسرحية إبسن البناء البارع The Master Builder بدخول المرأة المغوية في المسرحية: هيلدا، هي امرأةٌ في العشرينيات من عمرها في زيٍّ تسلق الجبال،

واثقة وقوية وصريحة ومفحِمة، تدخل هيلدا إلى العالم المتمَّم للبنَّاء البارِع سولنس. سولنس رجلٌ مستبد وقليل الصبر وزير نساء، إنه مغرورٌ، لكنه مقتنع بأن

الأقدار ستقتص منه بسبب نجاحه. تذكِّر هيلدا سولنس بأنه قد قابلها ذات مرة، منذ عشر سنوات (تقول، عندما كانت في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة من عمرها) بمناسبة أول نجاحٍ باهرٍ له في المجال المعماري، والمتمثل ببناء برجٍ للكنيسة في مسقط رأسها. (والبرج هنا هو (الطوافة الإرشادية) الأساسية في مسرحية

البناء البارع [القاعدة السادسة]). تقول إن سولنس احتضنها ثم قبَّلها ووعدها بأنه سيجعل منها أميرةً في غضون عشر سنوات. أمَّا الآن فتصرِّح هيلدا القوية واللعوب قائلةً: «أريد مملكتي، فقد انتهى الوقت»، وتنقر على الطاولة بدلال. قد تكون هيلدا، كما يُخيَّل إلينا، تختلق هذه الذكرى المهمة من الماضي، بيد أنَّها تجعل سولنس يتذكرها إلى حدٍّ ما، لكن ليس على نحوٍ تامٍّ، معتقدًا أنَّه لطالما أرادها.

ثمَّة أيضًا ذكرى عميقةٌ في خلفية حياة سولنس، وهي -على غرار ذكرى هيلدا- خيالٌ بقدر ما هي واقع. يعترف سولنس لهيلدا أنه كان يرغب في سره أن تلتهم النار منزله، تلك النار التي أدت بصورةٍ غير مباشرةٍ إلى موت ابنيه التوءمين، لكنها فتحت الباب أمام مهنته مهندسًا معمارًا بارعًا. لقد تنازل عن المحبة العائلية في سبيل أن يظفر بالقوة. ثمَّة شيءٌ من شخصية ووتِنْ الجليل والحساس، التي قدمها فاغنر، في شخص سولنس، وكذلك شيءٌ من العفريت ألبيريك المنحرف والمتعطش للقوة، وفيه- كما يخبر هيلدا- جزءٌ من مخلوقٍ خرافِّي شريرٍ، لكن ثمة مخلوقٌ خرافيٌّ شريرٌ داخل هيلدا أيضًا. يكمن الهدف بالنسبة إليهما في الاستدلال بقوى

شيطانية، وتسكن تلك القوى الشيطانية، كما يظنان، في صميم النفس الجشعة.
يقول سولنس لهيلدا: «يبدو أن المستحيل... يلوِّح وينادي المرء بأعلى صوت»؛
وتوافقه هيلدا وتلمع عيناها من الحماسة، فتشبِّه نفسها بطائرٍ جارحٍ ينقض على
فريسةٍ، بيد أنها وفي الوقت نفسه تظهر مراوغاتٍ جبانة، فازدراؤها العَرَضي لسولنس
ليس زائفًا، ويدفعه للمضي قدمًا بقدر ما يفعل إكبارها له تمامًا. تعرض
مسرحية إبسن الانجذاب المغناطيسي بين (الأصوات المتنافسة) (راجع القاعدة
الثالثة)؛ إذ قُدِّر لهيلدا وسولنس أن يكونا معًا.
ثمَّة جانب آخر في شخصية هيلدا، إذ يتسلل إليها شيءٌ من الرعب إثر اعتراف
سولنس لها بأنه أراد أن يشب حريقٌ في بيته، وهي مشمئزةٌ حقًّا، للحظاتٍ معدودةٍ،
من طموحه الذاتي، وإن كانت تعشقه لهذا الطموح. يمنح إبسن هيلدا هواجس
نشاطرها إياها حول سولنس بصورةٍ رائعةٍ، ويجعل منها، مع ذلك، مُمْسكة
بارعة بخيوط اللعبة، التي نشاطرها أيضًا هدفها المتمثل بـ: حث سولنس على تحقيق
إنجازٍ عظيمٍ وهائلٍ. ونحظى كذلك بالازدواجية نفسها التي لديها، إذ
تستهوينا نوبات نشوته الأنانية، بيد أننا نشعر تجاهه بالازدراء أيضًا.
يقرر سولنس أن مجد مهنته سيكون تصميم قلعةٍ في الهواء، قائمة على أساسٍ متينٍ،
ومبنية لأميرته هيلدا؛ وهي ذروة رباطهما الشهواني الباعث على السخرية
بصورةٍ غريبةٍ. نحن لا نشهد بناء هذه القلعة قطُّ، إلا أن إبسن يمنحنا مزجًا عجيبًا
بين النصر والهزيمة في فعل سولنس الأخير. فيحاول من خلال إثارة الحماسة

لدى هيلدا أن يتغلب على دواره، ويتمكن من وضع إكليل من الزهر على قمة المنزل الجديد الذي بناه لنفسه؛ وهي محاولةٌ لإعادة تقليد عمله الذي قام به منذ عشر سنوات مضت، عندما رأته الطفلة هيلدا يضع إكليله على القمة المستدقة لبرج الكنيسة الذي بناه، لكنه في هذه المرة يسقط ويدق عنقه.

في نهاية الفصل الثاني من المسرحية، وفي الطريق نحو هذه النهاية، تهمس هيلدا في نفسها بمناجاة منبثقة من النصر تكاد تكون غير مسموعة، ونسمع الكلمات الآتية فقط: «حماسيٌّ على نحوٍ مخيف». وعندما تنتهي مسرحية البناء البارع تكون هيلدا قد حظيت بمملكتها، ويكون سولنس مرؤوسها الميت؛ لقد تفوقت عليه وقتلته وقامت بتمجيده. تنتهي مسرحية إبسن الرائعة بلحظةٍ مرعبةٍ من الثناء على الذات تعتري هيلدا التي تشعر بالرضا في أعماقها عن طبيعتها الممثلة للمخلوق الخرافي الشرير. يعلق راجنر، مساعد سولنس، قائلًا: «إذن، لم يتمكن من القيام بالأمر في نهاية المطاف»، لكن ثمَّة إجابةٌ لدى هيلدا التي راحت تقول (بلهجةٍ تشبه النصر الهادئ الآسر): «لكنَّه تسلق مباشرةً نحو القمة، وسمعت صوت قيثارات في الهواء. (تلوح بشالها في الهواء وتصرخ في فورةٍ جامحةٍ) يا بنَّائي! يا بنَّائي

البارع!». تدرك هيلدا هنا الحقيقة وراء تمجيدها، فقد تمت التضحية بالبطل، وبلوغ تطهير العواطف الكارثي، وإحراز النصر.

تسيطر على بطلة المسرحية العظيمة التي كتبها إبسن هيدا غابلر، والتي تسبق مسرحية البناء البارع بعامين وتنتهي أيضًا بنصرٍ كارثي، قوةٌ شبه جنونية شبيهةٌ

بقوة هيلدا. يقدم انتحار هيدا، بعد قضائها على رجلين، دليلًا قاطعًا على طبيعتها المولعة بالتدمير التي لا تعرف التوقف. تولد كل من هيلدا وهيدا متمردتين، لكن في حين تكون هيدا ساخطةً ونصيرةً للعدمية وتدعي أنَّ موهبتها الوحيدة تتمثل في إغراق ذاتها بالملل، تمتلك هيلدا نظرة رومانسية حقيقية؛ فهي تريد رؤية سولنس محققًا عَظَمَته الحقيقية، حتَّى لو كان موته ثمنًا لذلك. وخلافًا لهيدا لا تقوم هيلدا بتدمير نفسها، إلا أنَّهما غالبتان، والغلبة والاستسلام لقدرٍ مفترسٍ، بالنسبة إليهما، أمرٌ واحدٌ، بل هما الشيء نفسه. وتتوق هيدا، صاحبة التأثير الأبدي في الأشخاص، إلى الحصول على قوةٍ شبيهةٍ بقوة فرانكنشتاين؛ وذلك «لتتحكم في قَدَر إنسان»، التي ستجدها عندما تحطم حبيبها لوفبورغ (الذي يمثل الصورة المزعجة والمضحكة لمنافس إبسن ستريندبيرغ)، وكذلك زوجها الكادح تيسمان. تُعدُّ هيدا، بالمقارنة بشخصية إياغو لشكسبير، خائبة الرجاء أكثر من ذلك الوغد الضخم (على حد تعبير هارولد بلوم). عندما تخدع هيدا تيسمان، دون بذل أي مجهودٍ يذكر، ليعتقد أنَّ حبَّها له دفعها لتحرق المخطوطة الخاصة بكتاب لوفبورغ القيِّم، تكون مشمئزةً من سرعة تصديقه، وليست مهتاجةً (كما هو حال إياغو عندما يبتلع عطيل الطعم)، فمؤامراتها نزوات قاسية؛ إنَّها القسوة الخالصة التي تستحوذ على هيدا في نهاية المطاف. تبتهج هيدا، معتقدةً أنَّ لوفبورغ قد انتحر، قائلةً: «وأخيرًا قمت بعملٍ يستحق التنفيذ»، هي حقًّا تمتلك قلبًا إرهابيًّا، إذ تلتمس الجمال وراء أقصى درجات الهلاك.

عندما يبتكر إبسن شخصية هيلدا، التي يحاكي اسمها اسم هيدا إلى حدٍّ بعيدٍ، يضفي تعديلًا على بطلته السابقة، مقدمًا لنا شخصيةً فاتنةً تمامًا كسابقتها، بيد أنَّها بارعةٌ بصورةٍ ملحوظةٍ، وأقل سوداوية وأقل فظاعة. تؤمن هيلدا، التي تبدو أصغر من هيدا كثيرًا، بقدرة بنَّائها البارِع، إلا أنَّها دهِشةً ومستلهمةً وفاترة الهمة إزاء أقواله وأفعاله، ولم تتمتع هيدا بمقدرةٍ كتلك لتتأثر بمن حولها، فهي ضجرةٌ منهم إلى حد البغض، ومن نفسها أيضًا.

تعرف هيدا، التي ابتكرها إبسن، نفسها حق المعرفة، فقد وُهِبت تقدير النفس منذ البداية. يفرض إبسن على شخصياته المعرفة، وهو يختلف في هذا الصدد عن الكاتب المسرحي الآخر الأكثر حداثة وبروزًا: أنطون تشيخوف؛ إذ يسمح تشيخوف لشخصياته بالتهرب من الحاجة الماسة إلى معرفة النفس، فهي تتمتع بالحرية التي تفتقر إليها شخصيات إبسن، وحتى المعرفة الخيالية، فهم يستبدلون الخيال بالواقع عندما يكون بمقدورهم فعل ذلك. تتملص شخصيات تشيخوف، مأسورةً بفعل الرغبات والذكريات المكبوتة جزئيًا، من المواجهات الصريحة التي يصر عليها إبسن، بيد أنهم يعجزون، في أعماقهم، عن تفادي معرفة حقيقتهم.

يعدُّ تشيخوف وإبسن فنانَين في إبداع تدهور الأحداث؛ فنحن نرى فيهما، كما يعبر عن ذلك أرنولد وينستين، «عالمًا يبدأ بالانحدار». يمكن قول الشيء نفسه عن شكسبير في مسرحياته المأساوية، لكن ثمَّة فروقٌ بارزةٌ بين هؤلاء العمالقة الثلاثة؛ إذ تنسلخ شخصيات تشيخوف عن جلدتها، أمَّا شخصيات إبسن فتبحث عن

الحل المنبثق من تدهور الأحوال، حتَّى إن كان ذلك يعني دمارها (كما يلاحظ إينغا ستينا أيوبانك الدارس لمسرح إبسن). يظهر لنا تشيخوف -أفضل من أي كاتب آخر على الأرجح- كيف حالك عندما تكون إحدى الشخصيات، خلافًا لما يعنيه أن تكابد عناء القيام بأمر ما، وعلى النقيض من ذلك، يشبه أبطال إبسن ما يكابدونه من مآسٍ.

غالبًا ما تعيد شخصيات تشيخوف نسج أحداث ماضيها بصورةٍ حزينةٍ وعديمة الجدوى، في حين تلتزم شخصيات إبسن بماضيها. يكون البطل لدى إبسن -على حد تعبير بيرت ستيتس- «مقيدًا بمشكلته من كافة الاتجاهات»، فهو مُقدَّر له أنْ ينجز أمرًا ما على صعيد شخصيته، بطريقة لا يأتي عليها أبطال شكسبير أنفسهم. يخضع ماكبث لمثير عرَضي، إن لم يكن مقدَّرًا، متمثل بلقائه الساحرات فوق المرج. ويتصرف لير بموجب نزوةٍ رهيبةٍ مدمرًا العالم من حوله. يظهر التوافق الباعث على الخطورة بين عطيل وإياغو على أنَّه صنيع الابتكار المطلق والحتمي للمصادفة، إذ تقفز إلى رأسه سلسلة من أفكار إياغو الخبيثة، وتدخل كلها حيز التنفيذ. في مسرحيات شكسبير المأساوية، يمكن لكل أمر أنْ يحدث بصورةٍ مختلفةٍ، على عكس إبسن؛ فكل شيء متكهَّن به إن كان بإمكاننا فقط قراءة الإشارات؛

فتكاد شخصيات إبسن تكون كلها من القراء السيئين، ونظرًا لوقوعها في شرك الماضي، ما زالت تفشل في رؤية المستقبل، وما الذي يجب أنْ يأتي عليه. تلهبها الأزمة

حماسة ونشاطًا، فتُذعن بصورةٍ منحرفة للقوى التي تطْبق سيطرتها عليها. هي شخصياتٌ تواقةٌ للتجربة، غير آبهة بمدى كارثية النتيجة التي ستفضي إليها هذه التجربة. يعدُّ أبطال شكسبير أنفسهم أفضل جمهورهم، في حين يكون أبطال إبسن منغلقين بتعنتٍ على أنفسهم، ذلك أنَّهم يحتاجون - نظرًا لعجزهم عن أنْ يكونوا جمهورًا لأنفسهم - إلى أنْ يسمعهم الآخرون ويقيِّموهم.

سيمنحنا شكسبير، على غرار مالر، لونًا من الملهاة المبهجة لتواجه حبكة مسرحية غامضة ورصينة؛ فيعدُّ وجود مهرجيه، بمن فيهم فالستاف وهو أفضلهم، إلهاءات لطيفة، لكن ثمَّة عالمٌ في مكانٍ آخرَ ضمن مسرح شكسبير؛ إنَّه حيِّز الحماقة البريئة؛ حيث يكمن عالم مسرحياته الكوميدية. بيد أنَّه لا وجود لحيزٍ بديلٍ من هذا القبيل لدى تشيخوف وإبسن، فكل شخصيات تشيخوف بلهاءُ صامتة، وكلهم أبطال مأساة. كل ما نحتاجه هو رؤية الأمور بمنظورٍ آخرَ حتَّى نرى هذه السمات المختلفة لديهم، وندرك أنهم جميعًا شخصياتٌ مكبلةٌ إلى أنفسها إلى الأبد، ومكبَّل بعضها إلى بعض، وإلى ظروفها الغريبة والحزينة. ولكن تعدُّ الحالة بالنسبة إلى تشيخوف أكثر غموضًا من الحالة لدى إبسن، وأقل واقعيةً منها. يُحدِث إبسن قلبًا في حبكاته المسرحية، في حين تنطوي مسرحيات تشيخوف على الانحراف والانعطاف، حيث يكون المكان عرضةً للزمان والمصادفة. يكتب جيمس Ïaee: إن تشيخوف يعارض إبسن لأنَّه «كالمرء الذي يضحك على نكاته التي يرويها»؛

فهو لا يفكر إلا بالمفارقات المسرحيَّة الجلية، في حين تكون مفارقات تشيخوف باعثةً على الحيرة أكثر. يلاحظ وود أنَّ الكثير من شخصيات تشيخوف محبطةٌ بفعل قصصها الخاصة؛ أي بفعل القصص التي ترويها وبفعل قصصها الحياتية، فتخلق خيبة الأمل جوًّا من الشوق والأمل المكبوت.

في مسرحية الشقيقات الثلاث sretsiS eerhT ehT؛ التي قد تكون أعظم إنجاز لتشيخوف على صعيد المسرح، تبقى النسوة الثلاث اللاتي يعنونِّ مسرحية تشيخوف؛ أولغا وإيرينا وماشا، بعد وفاة والدهن في بلدة ريفية، ويتحدثن باستمرارٍ عن العودة إلى موسكو حيث نشأن، بيد أنَّهنَّ لا يرحلن. ولهن شقيقٌ يدعى أندريه، يتزوج من امرأةٍ بغيضةٍ من البلدة وينجب طفلين، لكن الشقيقات حبيسات حالة ركودٍ مكدرةٍ ومستديمةٍ. أمَّا ماشا، أكثر النساء الثلاث إحباطًا، فمتزوجةٌ من كوليجن معلم مدرسةٍ مضجرٍ وعنيدٍ (على الرغم من أنَّه أيضًا، لكرم خلقه وإخلاصه، يحظى بجانبٍ جديرٍ بالاحترام أيضًا). في حين تبقى الشقيقتان الأخريان عزباوين. تكاد الشقيقات تكنَّ مصاحبات على الدوام لمجموعة من ضباط الجيش المملين العابثين المقيمين في البلدة. يغادر الضباط في نهاية المسرحية، لكن

قبل هذا بقليل، يُقتل توزنباخ، أحد الضباط، الذي كان على وشك الزواج من إيرينا، في مبارزة، وكان ضابط آخر يدعى فيرشنن على علاقة بماشا، أمَّا باقي الضباط فكانوا يتكلمون ويدخنون ويشربون الخمرة ويمضون الوقت.

تمارس شخصيات تشيخوف الألاعيب لتمضية الوقت، كما ستفعل شخصيات بيكيت، وأحد الأمثلة الباعثة على التذكر هو حديث فيرشنن، عشيق ماشا، مع توزنباخ، خطيب إيرينا، بصورةٍ تخلو من الجدية، حول مستقبل البشرية، يقول فيرشنن: «دعنا نخمن للحظة ما هي... لنقل... الحياة التي ستلي حياتنا، بعد مئتين أو ثلاث مئة عام»، فتكون إجابة توزنباخ طرفةً صغيرةً من التنظير العشوائي ممزوجة بحاجةٍ غريبةٍ وكئيبةٍ، إذ يجيب: «جيد جدًّا»؛

سيسافر الناس في مناطيد هوائية، وستأخذ ستراتنا أشكالًا مختلفةً. وسيكتشف أحدهم الحاسة السادسة، وسيتعلم كيف يستخدمها، إلا أنَّ الحياة ستبقى على حالها؛ ستكون صعبةً وتعج بالأسئلة العصية عن الإجابة، لكنها ستكون سعيدةً. سيتذمر الناس من الحياة، حتى بعد مرور ألف سنة من الآن، إلا أنَّهم عندما يعودون إلى أرض الواقع سيفضلونها على الموت، تمامًا كما نفعل نحن.

(ترجمة نيكولاس رايت)

يبعث توزنباخ الطمأنينة في نفسه بفكرة أنَّ الحياة ستبقى دائمًا على ما هي عليه، إلا أنَّها، ومن ناحيةٍ أخرى، دائمًا ما تغدو أفضل، بصورةٍ غير مرئية. (أيُّ مسحة خيال هي تلك التي يكتشفها في نفسه، في حديثه عن مناطيد هوائية وعن الحاسة السادسة!). يشارك فيرشنن معلقًا: إنَّهم هم أنفسهم، وبمجرد وجودهم في الحياة، يقدمون شيئًا في هذه اللحظة الفعلية، «حياة جديدة وأكثر سرورًا»، على الرغم من أنهما لن يعيشا كي يشهداها.

تتخصص كثيرٌ من شخصيات تشيخوف في مسرحية الشقيقات الثلاث في ترفيهٍ مبتذلٍ عن النفس يأخذ صورة أفكارٍ جريئةٍ و(تقدُّمية) حول قَدَرِ البشرية، لكنَّها غامضةٌ حتمًا، فيحلمن بالإحساس بالهدف النابع من العمل (بدلًا من البقاء في العطالة التي تلازم النساء من فئتهنَّ). إلا أنَّ عمل أولغا معلمة مدرسة وعمل إيرينا في مكتب برقي، هما عملان كئيبان ولا طائل منهما على حد سواء، فيدركن جميعهن حقيقة لحظاتهن الباهتة من السعادة، إلا أنَّ ما يزعجهن غير واضح.

يغص الحوار في مسرحية الشقيقات الثلاث بالاستنباط الخلفي. وفي مرحلة متأخرة من المسرحية، يودِّع فيرشنن الشقيقات وداعًا غير ملائم، فيغير الموضوع بحماقةٍ، متجنبًا ما كان عليه أنْ يفعل من توجيه كلمة إلى حبيبته المتزوجة ماشا، ليندفع بالتحدث عن بعض النماذج من الأفكار العلمية الحديثة، ثم يكف عن الكلام فجأةً:

عليَّ أنْ أهم بالمغادرة! كان الرجل مخلوقًا حربيًّا في العصور المنصرمة، إذ كانت الغزوات والمعارك والفتوحات أعماله المفضلة، لكن ذلك شيء من الماضي، أما ما تبقَّى الآن فخواءٌ واسعٌ لا معنى له، لا يمكن لشيء أن يملأه، لذلك نعكف على بحثٍ مستميتٍ، سيصل إلى غايته حتمًا في نهاية المطاف. كلما أسرعنا كان ذلك أفضل! (ينظر إلى ساعة جيبه) يتحتَّم عليَّ الذهاب فعلًا.

(ترجمة نيكولاس رايت)

في عالم تشيخوف، كلما كانت الإشارة اللفظية أكبر كانت أكثر تفاهةً؛ يهيم فيرشنن على وجهه في الخواء الذي يستحضره بقلقٍ شديدٍ. يستخدم تشيخوف في

مسرحية الشقيقات الثلاث، على غرار شخصيات بيكيت في مسرحية في انتظار غودو، كلمات ليحفر حُفرًا سطحيةً، بصورةٍ مثيرة إلى حد ما: لا شيء تحفه الأخطار، ولا تفصح عن الكثير من المعنى. ففي وقت الحزن والنكات العفوية يسلون أنفسهم، ولا تفصح عباراتهم عن شيء ولا تَعِد بأي شيء. تعدُّ ماشا أقل شغفًا بالعاطفة غير المدروسة من الشخصيات الأخرى في مسرحية الشقيقات الثلاث، فهي تصمد كالمرأة الشجاعة، حتَّى إنَّها لا تعرف الخوف في بعض الأحيان.

وهي تستخف بزوجها التافه البليد، وتبقى غير راضية تمامًا عن العالم المحدود الذي تجد نفسها فيه، وتخضع - كثيرًا - للشتائم اللاذعة. تجعلنا علاقتها بفيرشنن - التي يلمح إليها تشيخوف في المسرحية دون التطرق إليها فعليًّا - نحتقرها؛ فهي لا تتمتع بالقوة لتتحمل تعاستها وحيدةً. تخلو ماشا من الإحساس الهدَّام غير الإنساني بالتفوق الذي يمنح السلطة لشخصية هيدا غابلر لدى إبسن، وإنما يبدو احتقارها عيبًا بالنسبة إليها وإشارةً أخرى إلى طبيعتها المنكوبة الضعيفة وليس مصدرًا للقوة. وعندما تشارف المسرحية على نهايتها، تتأمل ماشا غضبها مليًّا قائلةً: عندما تجمع سعادتك المتناثرة أجزاءً، كل جزءٍ على حدة، ثم تفقدها كما حدث معي، ستجد أنَّك تصبح شيئًا فشيئًا... قاسيًا وعدائيًّا إلى حدٍّ ما. (تشير نحو صدرها) ثمَّة شيء هاهنا يغلي كالمرجل.

(ترجمة نيكولاس رايت)

تمر لحظة محاسبة النفس بسرعةٍ، وهذا كل ما يقدمه تشيخوف لنا بصورة اكتشاف النفس، فهو بصعوبة يلمِّح إلى تصنيفات أرسطو (فموت خطيب إيرينا، توزنباخ، في المبارزة هو انعكاسٌ ثانوي الأهمية، وهو هبوطٌ مفاجئ في الأحداث وليس ذروةً لها). عند نهاية المسرحية، تتحول مجموعة من الظروف الساكنة إلى مواقف مصيرية بصورةٍ مفاجئةٍ؛ فالضباط يغادرون ومعهم فيرشنن عشيق ماشا، وتوزنباخُ، الذي قابلت إيرينا عرضه للزواج بموافقةٍ تصاحبها مشاعر مختلطة، ميتٌ الآن. يميل الكاتب المسرحي إلى البنية المسرحية التقليدية، ولكن لوقتٍ قصيرٍ جدًّا. إذ يقدم تشيخوف، كما يفعل مرارًا وتكرارًا، بعرضه حديث ماشا، لحظة إلهام تضايق أكثر مما توضح. كيف جمعت [واءمت] ماشا بين سعادتها المتناثرة أجزاءً؟ في حال وجودها مع فيرشنن يمكن أن يتم ذلك، لكن ربما يحدث ذلك أيضًا

في أوقاتٍ أخرى. لقد نبِّهنا إلى أننا لا نعلم الكثير عن ماضيها؛ لماذا اتخذت من معلم مدرسةٍ زوجًا لها؟ ما الأحلام التي شغلت حياتها آنفًا؟ لن نعرف ذلك أبدًا. في باكورة المسرحية، تقترح ماشا نخبًا ساخرًا قائلةً: «نخب أحلام السعادة... وعسانا لا نستيقظ منها أبدًا»، كان لديها إحساسٌ مريرٌ بأنَّ التجاهل المتعمَّد للحقائق وحده يمكن أنْ يأتي بجرعةٍ من السعادة. وإذ إنَّها تعجز عن البقاء متجاهِلة وسعيدة، كانت تعلم أنَّ إحساسها بالمرارة لا يعود عليها بأية فوائد.

في نهاية مسرحية الشقيقات الثلاث، يضع تشيخوف ببراعةٍ رحيلَ ضباط الجيش، واستياءَ الشقيقات، والأساليبَ المستبدة لزوجة شقيقهم أندريه، وتبختُرَ-وهو

الألم الذي يفوق ذلك كله- زوج ماشا وهو يضع شاربًا ولحيةً مزيفين حصل عليهما من صبي في مدرسته؛ يضع ذلك كله جنبًا إلى جنب. يعدُّ جهدٌ من هذا النوع لإبهاج الجو العام غير ناضج، ومتكلَّفًا، ومجردًا من الإحساس إلى أبعد الحدود. بيد أنَّ كوليجن، الزوج الأحمق، يوضح- في خضم نسيانه الشديد- طريقةً
للصمود في الحياة لا نستطيع السخرية منها كثيرًا. ومع أنَّه مزعجٌ كما هو بطبيعة الحال، فما زال بوسعه أنْ يمسك بزمام الحياة بطاقةٍ أكبر من طاقة احتمال الشقيقات اللواتي نفضِّل أحاسيسهن إلى أقصى حدٍّ لأنهنَّ غير راضياتٍ عاطفيًّا. فكوليجن كسولٌ ومتبلدٌ، لكنَّه رجلٌ لطيفٌ وصالحٌ في الوقت نفسه. وفي الحياة الواقعية، سيغدو كوليجن، وكذلك الشقيقات، ممن لا يمكن احتمالهم على حد سواء، وسيفتقر اليأس المبهم، كالذي يعتري ماشا، إلى الصورة الجذابة كحال الميل المنبعث من الواجب إلى العمل والعائلة، الموجود لدى زوجها، الذي يُختتم بتهريجه الفاشل وغير اللائق. إلا أننا عندما نشاهد مسرحية الشقيقات الثلاث أو نقرؤها، نتعاطف مع كل
هذه الشخصيات.
بين الكُتَّاب، يعدُّ تشيخوف المصور الأكثر تميزًا للتعاطف؛ لأنَّه يجعلنا نشارك وجدانيًّا أولئك الذين لن لم نكن لنأبه لأمرهم كثيرًا في حياتنا الواقعية اليومية، فكآبتهم كآبتنا، وجهودهم المضنية ليتخيلوا حيواتهم، وفي الوقت نفسه ليتجنبوا تخيلها، هو تخيلنا لحيواتنا وتجنبنا لها أيضًا.

يجعلنا تشيخوف نتعاطف مع شخصياته، في حين يجعلنا ستريندبيرغ المتبلد المشاعر، الساحر في كثيرٍ من الأحيان، نتحول عن شخصياته باشمئزاز، ففي أعماقنا

لا نحب كل أبطال ستريندبيرغ تقريبًا، مع أننا نحظى بالمتعة المتأتية من فصاحتها المبغضة للبشر. تعدُّ مسرحية الآنسة جولي Miss Julie لستريندبيرغ، التي تمثل حلمه المتألق والانفعالي عن المسرحية، أفضل عملٍ معروفٍ له. وهي تتناول المعركة المشهودة بين الشخصيات المتكبرة والمتهورة التي يكمن فيها موطن قوته.

وبالنسبة إليَّ، يعدُّ القسم الأول من مسرحية رقصة الموت The Dance of Death الأفضل.

كتب ستريندبيرغ عام 1900م مسرحية رقصة الموت مقسمة على مسرحيتين منفصلتين، إذ غالبًا ما يُمَثَّل القسم الأول على حدة. أمَّا شخصيتاه الرئيستان فهما النقيب إدغار، وهو شخصيةٌ في قمة الكراهية لكل شخص وكل شيء، وزوجتُه أليس التي لا تشعر بالرضا من صميم قلبها. تجنح السفينة بهما نحو جزيرةٍ، برفقة كيرت (الذي يحظى بالخبرة على يد النقيب، ويصبح عشيق أليس في نهاية المطاف) مع عددٍ من الموظفين ذوي المناصب الصغيرة وضباط عسكريين لا يظهرون

في المسرحية البتة، لكن يحب النقيب الاستهزاء بهم. عندما يسأل كيرت النقيب: «أليسَ فظيعًا أنْ تجلس وحيدًا ومحاطًا بالأعداء كما هو حالك؟»؛ يجيب أنَّ

أعداءه قد ساعدوه؛ إذ إنهم مكَّنوه من بلوغِ النجاح. يوجه الغل دفة حياته، محفزًا إياه، ومعززًا من حماسته.

يشبه حوار ستريندبيرغ في مسرحية رقصة الموت رتابة ملهاة عبثية ساخرة:

كيرت: لكنك تحصل على دخلٍ كبيرٍ، أذكر أنك قلت ذلك.

النقيب: بالتأكيد، فلدي دخلٌ كبيرٌ، لكنه ليس كبيرًا بما فيه الكفاية.

كيرت: إذًا، فهو ليس بالكبير، في المنظور المعتاد.

النقيب: الحياة غريبة وكذلك هو حالنا.

(ترجمة مايكل مير)

عندما يكتشف النقيب المريض أنَّه قد تلقى الأزهار من الضباط العسكريين الذين يحتقرهم من أعماق قلبه، يرد بحماسةٍ جذلةٍ تتسم بالعاطفة والسخرية على حد سواء، وتثير اشمئزاز أليس: «ضعي الأزهار في زهريات فأنا لست برجلٍ ساذجٍ، فالإنسانية حثالة. لكن هذا التقدير البسيط، تاللهِ، ينبع من القلب». (يشعر ستريندبيرغ بالبهجة في إظهار دور النقيب لصديقه أوغست فالك الذي كان يستعد لأداء الدور: «بتعابير حلوة-مرة ومتملقة، وبإشاراتٍ مرحةٍ وهزيلةٍ على حدٍّ سواء»، تذكَّر فالك أن ستريندبيرغ كان يجول في أنحاء الغرفة بحماسةٍ). وعندما سئل النقيب عن سبب دفعه لأليس إلى البحر ذات مرة، أجاب بوجهٍ صارمٍ: «لست أدري، لكن بدا الأمر بالنسبة إليَّ طبيعيًّا جدًّا عندما وقفت هناك على رصيف الميناء؛ أنه يجب عليها النزول إلى البحر». ولقد أجاب نقيب ستريندبيرغ بمهارةٍ

ذات طابعٍ لاذعٍ وهزليةٍ بامتياز عندما قال له كيرت إن عليه ملازمة الفراش لأنه رجل مريض، فقال: «لا، ليس ذلك، ليس ملازمة الفراش، وإلا فستكون النهاية.

فلن يتمكن المرء من النهوض مجددًا. سوف أنام على الأريكة الليلة». قد يذكِّر النقيب القارئَ بمبغضي البشر الضخام الآخرين المضحكين جدًّا؛ أمثال ميكي سابث في

رواية **Sabbath’s Theater** مسرح السبت للكاتب فيليب روث (الذي يقرر في النهاية ألا ينتحر؛ إذ - كما يكتب روث - «كيف يمكن له أن يغادر؟ كيف يمكن له أن

يذهب؟ فكل ما كان يكرهه موجودٌ هنا»)، وبشخصية روي كون في رواية ملائكة في أمريكا **Angels in America** للكاتب طوني كوشنر، الأخطبوط المتعطش

للقوة الذي يقتات على عِداء الآخرين. فالنقيب، على غرار شخصية هيدا للكاتب إبسن، التي تعدُّ شخصية أخرى مبغضة للبشرية بامتياز، هو انتصارٌ للصوت.

تثبت أليس، زوجة النقيب، في مسرحية **(Dance of Death)** لستريندبيرغ، أنَّها مناسبة تمامًا له؛ فهي إحساسٌ عنيفٌ ومقيتٌ آخر. إلا أنَّنا مع ذلك نجدها، كما هو حاله، جذابةً بصورةٍ غريبةٍ (يمثل الزوجان السلفين الحقيقيين لجورج ومارثا في مسرحية من يخاف فيرجينيا وُولف؟ **Who’s Afraid of Virginia**

؛ flooW

التي كتبها إدوارد ألبي). ينتهي المشهد الأول من الفصل الثاني في مسرحية ستريندبيرغ بفك أليس أزرار ثوبها، وعض كيرت حنجرتها ملقيًا بها على الأريكة ومندفعًا

خارج المسرح، وهو فعل يثير أليس إلى حدٍّ كبيرٍ. تخوض أليس منافسة قوية مع النقيب بصورةٍ قد تفوق منافسة النقيب ضراوة. ينتهي القسم الأول من مسرحية رقصة الموت بتقبل الزوجين اللدودين والمتشاجرين للمزيج السام من المهزلة والكابوس اللذين يصنعان حياتهما، ويقران بأنَّهما يستمتعان بتشهيرهما المثقل بالزعاف على مضض. يقول النقيب إنَّه كان مهزوزًا بالكشف وهو في مرضه، عندما حملق بوجه الموت، لكن-على ما يبدو-سيستمر في الواقع النزاع الأبدي بينه وبين أليس. ينخر النقيب في نهاية المسرحية قائلًا: «دعينا نمضي». وهو يعلم أنَّ ساحة المعركة الزوجية ليست ضرورية لمتعته (ومتعتنا) فحسب، بل لبقائه أيضًا. ينطوي الكشف الحقيقي في مسرحية لستريندبيرغ على حقيقة أنَّ أليس والنقيب حبيسا مكانٍ متمثلٍ بالحياة الرهيبة لكلٍّ منهما على الرغم مما يأتي عرضةً من أحداثٍ مرحةٍ في جحيم ستريندبيرغ

المتعدد المجالات.

يتخذ ساموئيل بيكيت **Samuel Beckett** أبرز كتاب مسرح اللغة الإنكليزية في الحقبة التي تلت الحرب العالمية الثانية، خطوة وراء عالم ستريندبيرغ المهلك الفاسد، وينتقل نحو مشهدٍ غريبٍ مخففٍ. يعرِّف هيو كينر (عالم بيكيت) ببراعةٍ على أنَّه «فوضى من الظواهر، تُلاحَظ فيها تناظرات وتكرارات محددة، كما العالم

المادي الذي فسره الإنسان الأول». في مسرحية بانتظار غودو لبيكيت، نجد شخصيتين خائرتي القوى (الصعلوكين فلاديميلر واستراغن اللذين يُلقِّب أحدهما الآخر ب

ديدي وغوغو) وشجرةً عاريةً، ودربًا ريفيًّا، فنتفكر في الترابط بين الصوت وإدراك المكان (كما في القاعدة الثالثة). يكتب كينر حول شخصيتي ديدي وغوغو أنَّ «مصادر المسرحية الهزلية تكمن إلى حدٍّ ما في سلوكهما العاجز»؛ المتمثل بركل المؤخرة، والسراويل التي تقع فجأة. عندما نشاهد مسرحية بيكيت نسأل أنفسنا: لماذا نحن موجودون في هذه الحياة؟ وما الذي ننتظره؟ إنَّه الشيء نفسه الذي ينتظره الصعلوكان؛ وهو غودو، الإشاعة الغامضة عن وجود شخصية-وربما لا داعي للقول-لا تظهر مطلقًا. يلاحظ كينر أنَّ مسرحية غودو تبدو أحيانًا على أنَّها انعدامٌ لمسرحية أكثر منها مسرحية. هل أتقن الصعلوكان دورَيهما؟ فهما

يتلعثمان في بعض الأحيان، عندما تفلت الكلمات منهما. يظهر رجلٌ ضخمٌ يبعث على الرهبة مرتين في المسرحية؛ مرة في الفصل الأول وأخرى في الفصل الثاني، يُدعى بوزو، يستنكر بعباراتٍ معدةٍ بإتقان، ويرافقه عبده لاكي. يعرض بوزو خيالًا متمثلًا بتحركٍ مشغولٍ وخطبٍ رنانةٍ تذهب أدراج الرياح. يشير بيكيت إلى أنَّ الارتجالَ بصورةٍ أكثر هزلية، حتَّى لو كان بضعف، كما هو حال ديدي وغوغو، والانتظارَ، خيرٌ من التشدق الذي يأتي به بوزو.

يؤكد هارولد بلوم **Harold Bloom** تأثُّر بيكيت بالفيلسوف الألماني المؤثر والموغل في التشاؤمية، آرثر سكوبنهاور **Arthur Schopenhauer** يدوِّن بلوم أنَّ
سكوبنهاور رأى في الرغبة «إلحاحًا أعمى، وجنوحًا لا يقوم على أرضيةٍ أو دافعٍ على الإطلاق»؛ هي قوةٌ لا يمكن ردعها لأنَّها تعيش داخل كلٍّ منَّا. يتملك صعلوكَي بيكيت حافزٌ للقيام بشيءٍ ما، لا يهم ما هو هذا الشيء، مع أنَّهما ليسا مهتاجين كثيرًا على غرار بوزو شِبه الفاشي؛ بل ضجران وتائهان ومثابران على فعلهما. هما يعيشان في حدود الإحباط السكوبنهاوري. يدوِّن بلوم أنَّ «سكوبنهاور يدحض الأنا بصفتها وهمًا، والحياة بصفتها عذابًا، والكون بصفته لا شيء. وهو ينسب هذه الرؤى على نحوٍ صحيحٍ لذلك التجديدي العظيم، بوذا». يتعهد بيكيت، بوصفه السيد الأعظم في العدمية، بولائه لسكوبنهار، إلا أنَّ كاتب السيرة الذاتية لبيكيت، أنطوني كرونين، يشير إلى أن ثمة (همة غريبة) في رواياته ومسرحياته، شيئًا قريبًا من المرح بصورةٍ عصيةٍ على التفسير؛ فديدي وغوغو، المتعبان دون القيام بأيِّ جهد، يتوقان للوثب قليلًا، تغمرهما شهيةٌ للعبثية. لا ترقى مجازفاتهما، ذات الطبيعة الرخيصة الأداء التي تلائم حال الأشياء المتداعية في مسرحية غودو، إلى المستوى الثابت للوتيرة. (غالبًا ما تقوم مسرحيات بيكيت اللاحقة على الرتابة المعروفة، سواء أكانت تعريفات بذكرى مضمحلةٍ كما في مسرحية **Ohio Impromptu** الجميلة، أم كانت الضغوط المتكررة للعقل كما في ليس أنا

NoT I؛ بفمه المرتعد سريع الحركة الذي تلفه العتمة. أنصح برؤية النسخ الفلمية من
هاتين المسرحيتين من بطولة جيرمي آيرونز وجوليان مور على التوالي من سلسلة الـ بي. بي. سي لمسرحيات بيكيت).
ثمَّة شيءٌ ما لدى صعلوكي مسرحية غودو مستوحى من شخصية العم فانيا لتشيخوف، الذي يصرح بأنَّ اليوم جميلٌ ليقتل المرء نفسه. تغص مسرحية غودو بتعليقات ساخرة متقنة؛ كتعليق استراغن: «لن أنسى هذه الجزرة أبدًا»، وتعليق بوزو: «ربما لست بشريًّا على وجه الخصوص، لكن من يأبه؟»، وردِّ فلاديمير على جملة استراغن عندما قال: «أقول لك بأنني لم أكن أفعل أي شيء»؛ «ربما لم تكن تفعل شيئًا، لكن ما يهم هو الطريقة التي تقوم بها بفعل الأمر، طريقة فعله. إذا أردت الاستمرار بالحياة». تأمل رد ديدي على قول غوغو: «دائمًا ما نجد شيئًا، آه يا ديدي، ليمنحنا الانطباع بأنَّنا موجودان!» (بنفاد صبر) نعم، نعم، فنحن ساحران. يقوم الصعلوكان بعادة ألفونس وغاستن («لا لا، من بعدك»° «لا لا، أنت أولًا»)، ومن ثم بعادة أبوت وكوستيللو في كيل الشتائم. وعلى النقيض من ذلك يقوم بوزو ولاكي بعادة قابيل وهابيل حبيسي الصراع العنيف. لبوزو لحظات من الجمال أيضًا، إذ يقول: «يضعن مواليدهنَّ بسيقانٍ متباعدةٍ فوق قبر، يسطع الضوء هُنيهة، ثم يحل الليل مرة أخرى». كان بيكيت قد سئم من صعلوكيه، كما كشفت رسائله المنشورة بأخَرَة، لكنَّنا لا نسأم أبدًا.
يؤدي ديدي وغوغو دورَيهما بجديةٍ مع دعاء ويأسٍ:

استراغن (يقف ملوحًا بقبضتيه مناديًا بأعلى صوته): ارحمني يا الله!

فلاديمير (مغتاظًا): وماذا عني أنا؟

استراغن: لي! لي! الرحمة لي!

إن مجال الأصوات المتنافسة (القاعدة الثالثة) في مسرحية غودو جديرٌ بالملاحظة. يقدم البائس لاكي، المأمور من سيده بوزو بعبارة «فكر أيُّها الخنزير»، حديثًا ناشزًا عبثيًا. وتنتهي هذه المناجاة المهذارة في كومةٍ غير متلائمة ومعذبة من الأجساد عندما تتعامل الشخصيات الأخرى مع لاكي، التي أصبحت غير قادرة على تحمل

انسياقه وراء سيلٍ

من الكلمات:

وما هو أكثر من ذلك ولأسبابٍ مجهولةٍ، على الرغم من ممارسة لعبة التنس كثيرًا، إلا أن اللحية واللهب والدموع والحجارة حزينة وساكنة إلى حدٍّ بعيدٍ، وا

أسفاه وا أسفاه الأرض مليئة بالموت على الرغم من ممارسة الرياضات بقيت الأعمال المهجورة دون أنْ تكتمل وما زالت المقبرة مثوى للحجارة.

يُشبه لاكي، الذي ليس له من اسمه، الذي يعني محظوظ، نصيب، بصورةٍ متعمدةٍ، صوتًا نبويًّا مصارعًا، عالقًا في تجويف، غير مدرك بصورة لما تعنيه هذه الترابطات المتينة. (يضيف بيكيت كلمة (التنس) ليُضفي الشدة المعيقة وغير الواضحة على هذه السطور). يُقابَل السيل الشفوي المتسرع للاكي بالثنائي الرثائي لديدي

وغوغو في وقت لاحق في المسرحية:

فلاديمير: أنت محق. نحن لا نتعب.

استراغن: لذلك لن نفكر.

فلاديمير: لدينا ذلك العذر.

استراغن: لذلك لن نسمع.

فلاديمير: لدينا أسبابنا.

استراغن: كل أصوات الموتى.

فلاديمير: يحدثون ضجةً كصوت الأجنحة.

استراغن: كأوراق الأشجار.

فلاديمير: كالرمال.

استراغن: كأوراق الأشجار.

يسود الصمت.

فلاديمير: كلهم يتحدثون دفعةً واحدةً.

استراغن: كل منهم إلى نفسه.

كما تنطوي مسرحية غودو على محاكاةٍ تهكميةٍ آسرة للعزم الوجودي الرائج آنذاك في حديث ديدي الملتهب في الفصل الثاني: دعنا نفعل شيئًا ما دام أنَّنا نحظى بالفرصة! فنحن لن نكون ذوي نفع كل يوم. فنحن لا نأتي على النفع بصفتنا الشخصية في الحقيقة. سيتعامل آخرون مع

الوضع بالصورة المثلى إن لم يكن بصورة أفضل. لقد خاطبت تلك الاستغاثات البشريةَ جمعاء وما زالت ترن في آذاننا. لكن وفي هذا المكان، وهذه اللحظة، تُختصر

البشرية في شخصَينا، شئنا ذلك أم أبينا. دعنا ننجز معظم العمل قبل فوات الأوان. دعنا نمثل بجدارة ولمرة واحدة السلالة القذرة التي أودعنا فيها قدر قاس. ما رأيك؟ (لا ينبس استراغن ببنت شفة).

انطلقت استغاثاتٌ من هذا القبيل خلال الاستحواذ النازي على أوربا والحرب العالمية الناجمة عنها. لبَّى بيكيت نفسُه، الذي كان عضوًا شجاعًا في المقاومة الفرنسية، النداء على نحو رائع، لكن كل ما يمكن فعله الآن (عندما كتب بيكيت المسرحية بين عامي 1948- 1949م، أو عام 1952م أول مرة تُعرض فيها مسرحية

غودو) هو النظر إلى الخلف ومحاولة استجماع قوى المرء دون جدوى تُذكر. لم يفِ المزيج الفوضوي من الميلودراما الذي أتى به ديدي (المتمثل بالسلالة القذرة والقدر

القاسي) بالغرض ليبعث الإلهام في العمل.

يشير حديث ديدي المستهزئ بالوجودية إلى لحظة اكتشاف النفس التي يرفض بيكيت أنْ يأتي بها. وهو كذلك لا يأتي بالنقيض أيضًا؛ فغودو لن يصل أبدًا، وسيعاود الصعلوكان القدوم إلى المكان نفسه، ولا بدَّ للعرض أنْ يستمر. تتداعى أحداث المسرحية ببطء،

ثم تتوقف.

يغتنم مايكل غولدمان شيئًا جوهريًّا حول مسرحية غودو، عندما يكتب أنَّنا نعجز عن تقرير القدْر الذي تنطوي عليه المسرحية من العذاب الحقيقي، والقدْر من الأسلوب الفكاهي الهزلي. ففي بعض الأحيان يبدو العذاب وهو يلف نفسه بمزحةٍ مضحكةٍ؛ وفي أحيانٍ أخرى، تتلاعب العادات الرتيبة الهزلية بالعذاب لتحصد الضحكات. لمسرحية غودو، بثقلها الحساس والمتذبذب من حصص الحزن والضحك، باع طويل في التقليد الهزلي. يشذب بيكيت العالم إلى درجة إلغائه، في حين

يوسِّعه شكسبير مظهرًا إياه بألوانه الحقيقية الكثيرة والمنوعة. بيد أنَّ مسرحيات شكسبير الهزلية، وبطريقةٍ أخرى، لا تزال تشبه مسرحية غودو لبيكيت؛ فكلاهما يوازن بين الركود الحزين والنشاط العجيب، وكلاهما يشجع ارتجال الممثلين، وكلاهما يسعى وراء تبديد الصيحات الحادة المستبدة التي يطلقها أولئك الذين يحاولون التحكم في دفة الحياة، كما يفعل بوزو في مسرحية غودو. لكن تنطوي العِبرة الكئيبة، والمضحكة أيضًا، لدى بيكيت على أننا يجب أنْ ننتظر، حتى لو كان انتظارنا بلا أمل. فالقاعدة الأولى للقراء (كُنْ صبورًا)؛ هي أيضًا قاعدة صارمة في عالم بيكيت.

تعدُّ الملهاة في مسرح شكسبير مفعمةً بالأمل أكثر بكثيرٍ من مسرحية غودو لبيكيت. لكن يعزز الكاتبان طاقةً ساخرةً وبراعةً بوسعها ملاءمة المصادفات الغريبة،

سواء أكانت المصادفة رتابة كوميدية ناشئة (كالتي عند بيكيت)، أم تنطوي على اتساع مفاجئ لنطاق الرغبة (كالتي عند شكسبير). نستمتع في الدقائق الافتتاحية لمسرحية شكسبير الليلة الثانية عشرة، وهي المفضلة لديَّ من بين مسرحياته الهزلية الرومانسية، بلمحاتٍ قصيرة عن سوداوية الحب الكئيب إلى حدٍّ ما للدوق أورسينو (فهو متيمٌ بالكونتيسة أوليفيا بلا أملٍ ودونما جدوى)، إذ إن أوليفيا في حالة حزن على أخيها الميت، أما فيولا فهي الأخرى في حالة حزن على أخيها الذي تعتقد أنَّه ميت (توءمها سيباستيان الذي سيعود ليسهم في إضفاء النهاية السعيدة على المسرحية). يمثل حزن أورسينو ذريعةً للانهماك النرجسي بالنفس إلى حدٍّ كبيرٍ. يلين رثاء فيولا عندما تتنكر في هيئة خادمٍ ذَكرٍ تحت اسم سيزاريو مولهة ومتعلقة بأورسينو نفسه. ويتبدل حزن أوليفيا سريعًا بعشقها لسيئة الحظ فيولا بجنون، وهي تعتقد أنَّها رجل. تمثل هذه الشخصيات الثلاث؛ أورسينو وأوليفيا وفيولا، قطعًا ثلاثيةً من نواحات حب بصورةٍ غير متزامنة. وإنْ كانت هذه الحبكة المسرحية تبدو منحرفةً إلى حدٍّ ما، بل غريبةً على نحو مضحك، بالنسبة إليك، فهي كذلك.

تجمع مسرحية الليلة الثانية عشرة في موسم من التوق المجرد من العقلانية بين أورسينو وأوليفيا وفيولا ومالفوليو، مضيف أوليفيا، يسعى كلٌّ منهم خلف ضالة عشقٍ غير ملائمة. أقنع (أصحاب الفكر المستنير)، ومن بينهم العم توبي والمهرج فيست، مالفوليو بأن أوليفيا تهواه. ينغمس هذا الحشد في ابتهاجٍ صاخبٍ على

حساب مالفوليو. يوضح شكسبير أنَّ الاضطهاد عالي الوتيرة لمالفوليو هو صورةٌ أخرى لفقدان الرشد الذي يخرج عن السيطرة، كما هو حال جنون العشاق.

ينافس الاستمتاع بالباعث الكوميدي، الاستمتاع بالباعث الآخر الكئيب-السوداوي في مسرحية الليلة الثانية عشرة. يوفِّر فيست علاجًا هزليًّا لأوليفيا عندما تكون غارقة في الحزن على شقيقها الميت. وفي المشهد نفسه، وبعد دقائق معدودة، ستثير فيولا-المتنكرة في هيئة سيزاريو-أوليفيا أكثر، محوِّلةً إياها من نادبة موقرة إلى عزباء جامحة اعتراها جنون الحب. يستحضر سيزاريو، متحدثًا بصفة سفير إلى أورسينو، الدور الحماسي للخاطب المتيم بعاطفةٍ عجز أورسينو نفسه عن البوح بمثلها؛ فتقع أوليفيا في حب الشاب المؤنث على نحوٍ عجيبٍ، بشدةٍ وعلى الفور. فتنسى حزنها كله إثر صحوة مذهلة تكمن وراءها الرغبة. تتأمل فيولا قولها، وهي دَهِشةٌ بإدراكها أنَّ أوليفيا وقعت في غرامها-أعني في غرامه- «أنا الرجل المنشود». (تضيف حقيقة لعب البطلات لدور الرجال أثرًا جذابًا على مسرح شكسبير).

يمثل اندفاع أوليفيا السريع نحو الحب، النظير الهزلي المتمم لشيء يحدث في مآسي شكسبير؛ الصحوة تجاه التأمل المليء الذي يصبه كاسيوس على بروتوس، أو ذاك الذي -على نحوٍ محزنٍ أكثر-يصبه إياغو على عطيل، أو الذي صبَّته الليدي ماكبث على ماكبث. توافق هذه المواجهات (تصدي كاسيوس لبروتوس، وإياغو لعطيل، والليدي ماكبث لماكبث) تجربةً عامةً كُتبت على صورةٍ مذهلةٍ في مآسي شكسبير. وفي خضم حديثنا، قد يقاطعنا سؤال صديق: «هل تدرك ما تقوله؟»؛

وهو سؤالٌ كثيرًا ما يكون معادلًا لسؤال: «هل تعلم مَن أنت؟»، فنحن ننجذب وراء اكتشاف جانب جديد وجوهري في شخصيتنا، وبذلك نعود إلى السؤال عن اكتشاف النفس، وهو مبدأ أرسطو الرئيس. يغدو بروتوس على ما هو عليه، ويصبح عطيل على ما هو عليه، وكذا شأن ماكبث أيضًا، من جراء تحريض شركائهم في الديث، أي مُغويهم. يعرض إغواء من هذا القبيل، في مسرحيات شكسبير الهزلية أيضًا، النفس على اكتشاف جديد، وعلى الرغم من ذلك، لا تكون النتائج في الملهاة مدمرة، وإنما باعثة على الحياة كليًّا. ففي مسرحية الليلة الثانية عشرة تستجيب أوليفيا لدورها عاشقةً حائرةً جازفت بكل شيء، لتصبح شخصًا جديدًا عصف بها فيست ثم فيولا/سيزاريو، بعيدًا عن مزاجها السابق الثابت.

تدور الملهاة، على عكس المأساة، حول القبول. (ما الذي فعلته لتستحق هذه الهبة، أي استحسان للحظ لك؟ لم تفعل شيئًا على وجه الخصوص، وإنما هي لك لتستمتع بها). يعدُّ اعتراف هيلينا بالامتنان أحد أكثر عهود شكسبير العاطفية بالولاء لروح الملهاة تأثيرًا، وذلك عندما تجدد لقاءها بديميتريوس في نهاية مسرحية حلم ليلة في منتصف الصيف A Midsummer Night’s Dream فتقول: «لقد وجدت أنَّ ديميتريوس مثل جوهرة/هو ملكي وليس ملكي». تسترد هيلين حبيبها

ديميتريوس، مثل عابرة سبيل تعثر بمحض المصادفة على جوهرةٍ ثمينةٍ في دربها، لكنه لا يبدو مع ذلك أنَّه ملكها تمامًا، وخلف هذه الحيرة يكمن السحر. (ما زال

ديميتريوس تحت تأثير شراب الحب السحري الخاص بالمسرحية، لذلك ربما لا يملك زمام نفسه أيضًا). تعبر الكوميديا عن حالةٍ من التلطيف السحري ظاهريًّا- لكنه واقعي-للأشياء. وكذا حال إيمان شكسبير الكوميديِّ، إذ يترفع عن جولة الحقد بين مالفوليو النكد المتزمت، وفيست الممتعض (تُمَثِّل مبارزة ببراعة بين نايجل هاوثورن وبن كينغسلي في فيلم ترثور نن المبهج، وهو نسخة عن مسرحية الليلة الثانية عشرة). من شأن أحقاد كهذه أن تعرقل اكتشاف النفس؛ إذ تشكل عقبة في وجه الحرية التي تتزامن، لحسن الحظ، مع أحداث بالمصادفة ولقاءات مفاجئة ورغبات متقاطعة بصورةٍ غريبةٍ، فكلها تمثل شريان الحياة بالنسبة إلى الملهاة. على الرغم من أنَّ فيست يمثل شخصية الأحمق في مسرحية الليلة الثانية عشرة، وعلى الرغم من أنَّه حث أوليفيا على الوصول إلى الحياة المضحكة، فإنَّ ملاحقته الحاقدة وعديمة الشفقة لمالفوليو غير صحيحة من الناحية الهزلية؛ إذ لا تناسب المظالم والحبكات المسرحية الاضطهادية الملهاة، بل تناسب الهجاء برسالته الحاقدة وطبعه النكد. وحتى تؤدي روح التجديد في مسرحية الليلة الثانية عشرة مهمتها، فعلى الهجاء أن يكون بمعزل عن الملهاة، وعلى الملهاة أن تحظى باليد الطولى، تمامًا كما عليها أنْ تحظى بالهيمنة على سيمفونية الأحزان مع بداية المسرحية.

يصر أرسطو على أنَّ التراجيديا تقوم على اكتشاف النفس والانعكاس؛ فيدرك الناس حقيقة أنفسهم للمرة الأولى، وتنقلب حال الأمور رأسًا على عقب. فما يُلاحظ

في الملهاة ليس شخصية البطل الحقيقية، وإنِّما الحقيقة غير الثابتة للحداثة والكفة الراجحة لغير المتوقع. تستمر التقلبات بالحدوث؛ فكل أسى يمكن أن يتحول إلى نقيضه، وكل مسرة يمكن أن تجنح عن مسارها لمدة، إلا أنَّ روح الملهاة سرعان ما تتسلم دفة القيادة.

يقوم المسرح لدى شكسبير، كما هو لدى سوفوكليس وبيكيت وتشيخوف وستريندبيرغ وإبسن، على انفتاح الشخصيات فوق خشبة المسرح على إبداعاتهم، وعلى

قدرتهم على ارتجال تسلية أو بهجة خاطفة، بيد أنَّ المسرح يعرض شخصياته أيضًا جاعلًا منها عرضة للنقد أمام الفن المجرد من الشفقة لدى الكاتب المسرحي.

ثمَّة حقيقةٌ في المسرح لا سبيل إلى تجنبها تتمثل في أن الممثلين خاضعون للجمهور وللكاتب وللممثلين الآخرين. دائمًا ما تتخيل في المسرح أحداث المسرحية في

الزمن الحقيقي والمكان الحقيقي، حتى عندما نقرأ مسرحية على انفراد، متمثلة بغرفةٍ يقابل فيها الممثلون زملاءهم، لبضع ساعات، ومقيميهم من الجمهور. تعني قراءة المسرحية مع التذوق لها العودة دائمًا إلى حقيقة وجود خشبة مسرح يعتليها أشخاص مثلنا يمضون وقتًا مسليًّا أو عصيبًا.

(1) سوفوكليس: (496 - 406) قبل الميلاد، أحد أعظم الكتَّاب المسرحيين في اليونان قديمًا. (المترجم).

(2) متعلق أو خاضع للفيلسوف الروماني سينيكا أو أعماله التي كتبها هو أو أحد أتباعه. (المترجم).

(3) رواقي: أحد أتباع المذهب الفلسفي الذي أنشأه زينون، والذي يرى أن الرجل الحكيم يجب أن يتحرر من الانفعال وألا يتأثر بالفرح أو الترح، وأن يخضع لحكم الضرورة القاهرة. (المترجم).

قراءة المقالات

تعني كلمة (essayer) في اللغة الفرنسية، أنْ تجرب شيئًا ما. أما جذر الكلمة (essay) [أي المقالة في العربية] فيعني المحاولة والتجربة والتجريب؛ ففي عام 1571؛

عندما قرر ميشيل دي مونتين Michel de Montaigne الذي استقال في سن الثامنة والثلاثين من الحياة السياسية، أنْ يمضي أيامه وهو يكتب أفكاره عن العالم

وعن نفسه وعن كيفية تعايشه مع العالم، قرر أنْ يطلق اسم مقالة على النوع الأدبي الذي اخترعه. تختلف مقالات مونتين عن تأملات الكتَّاب القدامى أمثال بلوتارش وماركوس أوريليوس؛ فتلك العقول الكلاسيكية متحفِّظةٌ وحكيمةٌ. إلا أنَّ مونتين ينغمس في عمله؛ فهو يضحك ويتأمَّل ويفكر في المقالة، وتشعر بوجوده في كل سطرٍ يكتبه، وكأنَّ إنسانًا ذا مكانة عالية يقف بين طيات صفحاته، قال إيمرسون المعجب بكتاباته: إذا قطعت تلك الكلمات فإنِّها ستنزف. كان شعار مونتين (que sçais-je؟) (ما الذي أعرفه؟)؛ وهو سؤالٌ إجابته مفتوحة، حثَّه على التحقيق في جميع جوانب حياته التي تبدو عديمة الأهمية، لتفاجئه بأنها مكتظة بالمعاني. ويخبرنا قائلًا: «أقوم في الأغلب بحكِّ أُذُنيَّ، اللتين تسببان لي الحكة من الداخل في بعض الأحيان»، ويضيف أنَّ الحكَّة هي «من إحدى أحلى ملاذٍّ

الطبيعة». وكان يحبُّ أنْ يجلس وكاحلاه أعلى من مقعده؛ وكان عند أكله غالبًا ما يعضُّ لسانه، وأحيانًا أصابعه، من العجلة. يكتب مونتين في مقالته الرائعة بعنوان (عن تجربة) **Of Experience** ما يأتي:

وأعجز، من دون بذل جهدٍ، أنْ أنام خلال النهار، أو آكل بين الوجبات، أو أتناول الفطور، أو أخلد للنوم دون مضي زمن طويل، أي قرابة ثلاث ساعات بعد العشاء، أو أنجب طفلًا إلا قبل الخلود للنوم، أو واقفًا، أو أتحمل تصبب عَرَقِي، أو أروي عطشي بماءٍ صافٍ أو خمرٍ صِرْف، أو أبقى حاسر الرأس مدةً طويلةً، أو يقص أحدهم شعري بعد وجبة العشاء.

(ترجمة دونالد م. فريم)

ما أعظم قائمة الهفوات هذه! إلا أن مونتين يرفض أنْ يحوِّل نفسه إلى غريب أطوارٍ محبَّب؛ ويشير إلى عدم وجود شيءٍ فريدٍ بخصوص صفاته الغريبة. فعلى الرغم من كل شيء، تستحق صفاتنا الغريبة الاهتمام تمامًا كصِفاته.

ابتكر مونتين المقالة على الشكل الذي نعرفه، فحياته هناك بين طيات صفحاته؛ على الرغم من أن فيليب لوبيت **Phillip Lopate** وهو واحدٌ من كتَّاب المقالات

المميزين لدينا، يقول إن مونتين المكَّار دون شك قد أبقى كثيرًا من الأسرار لنفسه، فهو صريح ولكنه مراوغ في بعض الأوقات، ولا يخاف على الإطلاق أنْ يثير غضب القارئ. لتكون كاتب مقالات، يجب أن تكون على سجيتك في النثر، ذلك ما برهنه مونتين.

إنَّ كتَّاب المقالات الذين أتحدث عنهم في هذا الفصل-مونتين وولف وهازليت ولامب وجايمس بولدوين وأندريه أسيمان ¡Montaigne, Woolf namicA érdnA ¡niwdlaB semaJ ¡bmaL ¡ttilzaH يشهدون جميعًا على أهمية النبرة (القاعدة الثالثة) والأسلوب (القاعدة الرابعة).

فجميعهم (يستكشفون طرائق

مختلفة) (القاعدة الثالثة عشرة) في نثرهم؛ إذ يتاح لكاتب المقالة فرصة تبديل الوضعية، والاستدارة وسلك طريق جديد في غضون ثوانٍ. وجميعهم يتحدون القارئ أنْ (يطرح الأسئلة الصحيحة) (القاعدة الثانية): ما العنصر الأساسي في حركة المقالة العادية ظاهريًّا؟ ما الذي يخطط المؤلف لكشفه وتسليط الضوء عليه؟

ثمَّة تواضعٌ في المقالة، إلا أنَّه ثمَّة إحساسٌ بأنَّ كاتب المقالة، سواء أكان مونتين أم غيره من ورثته، يستطيع أنْ ينجو بأشياءَ لا يستطيع الروائيُّ أو الشاعر النجاة بها (على سبيل المثال، تغيرات الاتجاه المفاجئة، تقودها نزوة المؤلف). بصوتٍ مرتفعٍ في بعض الأحيان، وبهدوءٍ في بعضها الآخر، يتملقنا المقاليُّ حتَّى نثق به. يمكن للمقالات أنْ تنجرف وتستدير بقوةٍ بهذا الاتجاه أو ذاك، وأنْ تدخل طريقًا مسدودًا وتبقى هناك لبعض الوقت. وتعتمد على شراكةٍ يعوَّل عليها بين المؤلف والقارئ.

تختلف المقالة الذاتية عن شقيقتها الأكثر جزمًا؛ المُذَكِّرة. تميل المذكِّرة، كما تُمارس اليوم، إلى الفضح وكشف الأسرار. وكما يجادل سفن بيركرتس في كتابه فن

التوقيت في المُذكِّرة riomeM ni emiT fo trA ehT؛ فإنَّ المذكِّرة هي تحقيقٌ مستمرٌّ لمعرفة السبب وراء ما غدت عليه الحياة. يعلِّق بيركرتس قائلًا: «تعود

المذكِّرات إلى الماضي، وتحقق بالأسباب تحت ضوء آثارها المعروفة». تُحقق المقالات في أمورٍ مختلفةٍ؛ الصوت بصفته مصدرًا للهوية، لا الأسباب التاريخية للهوية.

تقترح فيفيان غورنيك kcinroG naiviV في كتابها الموقف والقصة ehT yrotS eht dna noitautiS؛ أنَّ كاتب المقالة الذاتيَّة يركِّز على الشخص لا على السبب؛

ويكتشف، في مسار الكتابة، مَنْ المتكلم، وهكذا يُهوِّل حقيقة صوت المؤلف. إنَّ المقالة الذاتية، على خلاف المذكِّرة، تقوم غالبًا بمناورةٍ حول خبرة المؤلف، عوضًا عن

الكشف عنها. تنزع المذكِّرات إلى التأرجح بين عمودين ثابتين، وهما النفس الحاضرة والنفس الماضية، وهي مقيدةٌ بالأزمنة والأمكنة الصارمة لوقائع السير الذاتية.

بالمقارنة، قد يكون لدى كاتب المقالة الذاتيَّة سلسلةٌ كاملةٌ من الأشخاص، أو من الذات نفسها (إذا نظرت إليها من ناحية أخرى) المتغيرةِ دومًا، لكنها ساكنة بغرابةٍ؛ متغيِّرةٌ كالجو، إلا أنَّها تقدِّم دائمًا استمراريةً وتيارًا ثابتًا. تبقى المذكِّرة راسيةً بثباتٍ على موضوعٍ واحدٍ رئيسٍ، وهو جهد المؤلف ليواجه ويجيب عن سؤالٍ

واحدٍ؛ وهو حياته. بالنسبة إلى كاتب المذكِّرات، يجب حل شيءٍ ما (حتَّى لو لم يكن من الممكن حله في النهاية). تسافر المقالة الذاتيَّة بحريةٍ أكبر في أرجاء العالم،

ولا تهتم بحلِّ أي شيء. وينغمس كاتب المقالة في الأسئلة، والأهم من ذلك أنه يُجري التجارب على نفسه.

يشرح لوبيت بصورة مقنعة، في مقدمة مختاراتٍ أدبيةٍ رائعةٍ تدعى فن المقالة الذاتية yassE lanosreP eht fo trA ehT¡ الفرق بين المقالة غير الرسمية والمقالة

الذاتية؛ فالأسلوبان طويلان ومسليان وممتعان، ويميلان باتجاه ما هو حرٌّ وصريح، لكن يشير لوبيت إلى أن المقالة غير الرسمية تتسم بخفة اللمسة، التي تظهر في الفكاهة الشهوديَّة أو العنصر المثير للشفقة، وقد تكون المقالة الذاتية أثقل بصورةٍ ملحوظةٍ. تتحكم المقالات غير الرسمية في القارئ بلطفٍ، وتميل أحيانًا إلى تقديم المزايا الخاصة، إلا أنَّ نوعي المقالة صريحان وتحاوريَّان، ومفتوحان أمام تطور الشخصية.

غالبًا ما يكون كتَّاب المقالات الذاتية متحفظين، وحتَّى عندما يعترفون بتفاصيل حياتهم القاسية أو الفاضحة، فليس بالإمكان أسرهم بسهولةٍ، ولأنهم غير رسميين عوضًا عن كونهم متزمِّتين، فهم يعترفون بسرعةٍ بأسلوبهم غير الرسميِّ المعتمدِ على الحدس في مقاربتهم للعالم، ويجدون فائدةً في نقص مؤهلاتهم.

يرسمون أنفسهم على أنَّهم كسالى، ويظنون أنفسهم أعلى شأنًا من الطبقات ذات المسؤولية، فهم يسبحون عكس التيار، ويتفاخرون بنواقصهم، ويهتمون بالعبث ويشعرون بالامتنان لوجود
ضربات الحظ.
كاتبو المقالات غير مهندمين، وهم اجتماعيون حتَّى عندما يكونون انطوائيين، وعادةً ما يكونون متسامحين؛ فهم يعدون كراهية الناس التامة أمرًا سخيفًا. لا يعَدُّ عملهم درسًا؛ فهم يرفضون التذمر. لا يعطي مونتين، أولُ كتَّاب المقالات الذاتية وما يزال أهمَّهم، قارئه كشفًا عن الإنسانية بطريقة إيراسموس أو الفلاسفة الأخلاقيين الكلاسيكيين، بل يعطيهم تصويرًا محبًّا ومختلطًا. ومن وجهة نظر مونتين، نحن أشخاصٌ متقلبون للغاية. نحن جميعًا ملوثون بالتراب، كما يقول بولونيوس في مسرحية هاملت، وبالنسبة إلى مونتين فإنَّ التراب يزيد من قيمتنا؛ لأنَّه يجعلنا أكثر إثارةً للاهتمام. لقد خدمت مقاربة مونتين التي تمزج بين التفكير والعيش بصورةٍ جيدة. كان رالف والدو إميرسن، وهو أهمُّ كتَّاب ومفكري أمريكا، معجبًا بأساليب مونتين العابرة والطويلة، وقلَّدها في ممارسته للقراءة بحثًا عن اللمعان والإشراق الذي يسطع من النص. علينا أن نقرأ لإميرسن بالطريقة نفسها؛ باحثين عن التنوير، ومستعدين لأي شيء.
يسمِّي لوبيت بدهاءٍ الوقاحة السمة المحورية لشخصية كاتب المقالة الذاتية. يبتعد كاتب المقالة ويدور حول الموضوع، ويعطي مفاجآتٍ وذرواتٍ صغيرةً، ويعود

باتجاه الخاتمة بصورة جانبية. ثمَّة في بعض الأحيان قطراتٌ من الاقتباسات، وتعدُّ دليلًا على شرود كاتب المقالة بالكتب الذي يعد خطِرًا لكن محبَّبًا. يدعو لوبيت المقالة الذاتية (بحثًا أساسيًّا عن النفس)؛ لا تستطيع أنْ تقترب من المؤلف أكثر إلا عندما تستوعب نَظْم الاعترافات الحميمي والقافز ل هازلت أو ل لامب أو ل بولدوين. يحافظ كاتب المقالة، الذي لا يخاطب نفسه كإحدى شخصيات بيكيت الكئيبة إذ هو كائنٌ اجتماعيٌّ، على مسافةٍ قريبةٍ من القارئ. هو (أو هي) يمكن أن يكون وديًّا، بل ومضحكًا، عندما يكون مزاجه مناسبًا، لكنه ليس مداعبًا على الإطلاق؛ لأنَّ المرح المفروض يبدو كالعبودية بالنسبة إليه.

على الرغم من كل الدعابة والمزاح اللذين يلونان العديد من المقالات، غالبًا ما يجد كاتب المقالة نفسه وحيدًا، وعالقًا في تفكيرٍ مزاجيٍّ، ومن ثَمَّ يجد نفسه حرًّا في رفض تطورات عالمٍ مألوفٍ للغاية، كما يفعل وليام هازلت في بداية مقالته بعنوان (عن الذهاب في رحلة) **(On Going a Journey)**: «إنَّ الذهاب في رحلةٍ هو من

أمتع الأشياء في العالم؛ إلا أنَّني أفضِّل الذهاب وحدي. أستطيع الاستمتاع برفقة المجتمع في غرفةٍ؛ إلا أنِّي عندما أكون خارج المنزل فصحبة الطبيعة تكفيني»؛ يبدو هذا دليلًا على التصميم، وبعد صفحةٍ تقريبًا يكمل هازلت ويقول: «إنَّ روح الرحلة هي الحرية، الحرية التامَّة، أنْ تفكر، وتشعر، وتفعل ما تريد». إلا أنَّ جملته التالية تلقي ضوءًا جديدًا ومختلفًا على مثل هذا الاستقلال: «نذهب في رحلةٍ بصورةٍ رئيسةٍ لنتحرر من كل الحواجز وكل الإزعاجات؛ لنترك أنفسنا وراءنا،

ولنتخلص من الآخرين». نريد أنْ نتحرر، ليس فقط من الآخرين، بل من أنفسنا أيضًا. فأن تكون على سجيتك يعني أنْ تتحرر من كل المحادثات المهذَّبة، وكل الوجوه التي نتقمَّصها في العالم الاجتماعي. (ما النفس التي سوف توجد في الداخل، بعد زوال كل المجاملات الكاذبة؟) بيد أنَّ هازلت لا يكره زملاءه؛ فعندما يكون

في المزاج المناسب، يستطيع أنْ يكون اجتماعيًّا بتوقد، ومستعدًّا للخوض في محادثةٍ جيدةٍ (كما يفعل في مقالة العراك **thgiF ehT**؛ التي سأناقشها بعد عدة صفحات).

تخبرنا فيرجينيا وولف في المقالة الحديثة **The Modern Essay** أنَّ كاتب المقالة يعطينا نفسه/ا ببساطةٍ. وتقتبس من كتاب **Cloud of Pinafores** للكاتب ماكس

بيربوم، ومؤلفه هو (ماكس) فقط: المُتشبِّث برأيه والرشيق (والأحمق قليلًا) والأنيق بطبيعته. في تسعينيات القرن التاسع عشر، كتبت الآتي: لا بدَّ أن القرَّاء المتعوِّدين على المواعظ والمعلومات والاستنكارات، تفاجؤوا لأنَّهم وجدوا أن صوتًا يخاطبهم من دون تكلفٍ، ويبدو أنه ينتمي لرجلٍ ليس أعلى شأنًا

منهم. وكان يتأثر بالأفراح والأحزان الشخصيَّة، ولم يكن لديه إنجيلٌ ليعظَ به ولا علمٌ لينشره. كان على طبيعته، بصورةٍ بسيطةٍ ومباشرةٍ، وعلى طبيعته قد بقي.

يعدُّ نجاح بيربوم انتصارًا للشخصية، وتختم فيرجينيا قائلةً: إنه انتصارٌ للأسلوب بوصفه جوهر الشخصية. وعن مونتين، تتحدث فيرجينيا عن (الصعوبة البالغة

ليكون الشخص على سجيته)، وتقول: إنه «لا يمكن أن نشكك ولو للحظةٍ أنَّ كتابه كان يتحدث عنه هو نفسه».

لقد رفض أنْ يعلِّم، ورفض أنْ يعظ، واستمر في القول إنِّه مثل الناس الآخرين تمامًا. وكل جهوده في الكتابة كانت ليصغر من قدر نفسه... فبالنسبة إلى القراءة، كان نادرًا ما يستطيع أن يقرأ أي كتاب لأكثر من ساعةٍ في الجلسة الواحدة، وكانت ذاكرته سيئةً للغاية حتى إنَّه كان ينسى ما يدور في ذهنه وهو يمشي من غرفةٍ لأخرى.

تنتقي مقالات فيرجينيا ما هو شخصيٌّ في الثقافة والتاريخ، وتقدمه مثالًا للتقدير الحارِّ. (كتب إميرسن أنَّه «لا وجود للتاريخ، توجد سيرٌ ذاتيةٌ وحسب»، وكانت فيرجينيا ستوافقه الرأي) إلا أنَّ وولف كانت تقدِّر البيئات القاسية والرائعة؛ فقد كانت تريد أن تجعلنا معزولين. ثمة مثالٌ رئيسٌ على ذلك؛ هو مقالتها الخلابة بعنوان (عن عدم المعرفة باليونانية) (On Not Knowing Greek). في الواقع كانت وولف المتعلِّمة تعليمًا عاليًا تتقن اللغة اليونانية منذ الصغر وما بعد؛ إلا أنَّ

غايتها هي أنْ تشدد على الغرابة التامَّة لتلك اللغة القديمة، التي تحمل طابع عالمٍ مثيرٍ وغير مألوف. تصرِّح وولف أنَّه لا يمكن للمؤلفين اليونانيين أنْ ينفصلوا عن طبيعة أرضهم، التي تختلف اختلافًا شاسعًا عن إنكلترا الرطبة والضبابية. عاش اليونانيون في أحضان أشعة الشمس والأحجار المضيئة وكروم أشجار الزيتون،

وهو مشهدٌ مفتوحٌ من كل الاتجاهات أمام الآلهة والبشر. (يعدُّ الصوت والإحساس بالمكان [القاعدة الثالثة] نقطتين محوريتين هنا). تكتب وولف: «تلك هي السمة التي تستوقفنا للوهلة الأولى في الأدب اليوناني، أساليب العيش في الطبيعة السريعة كالبرق والتهكمية»، وتضيف قائلةً: «كل كلمة يدعمها حماسٌ ينبع من شجر الزيتون والمعبد وأجسام اليافعين». ومستلذةً بلذة اليونان الحادة والمتقلبة، تهتف بصدقٍ قائلةً: «بعد كل شيء، مع أنها ضئيلة ومجردة، ليس ثمة لغةٌ تستطيع أن تتحرك بسرعةٍ أكبر، وترقص وتهتز بحيوية أكثر، مع أنها مضبوطة» í ÃäÅ شخصٍ ارتقى كفايةً إلى مرتفعات اللغة اليونانية القديمة ليختبر كتابات أسكيلوس السامية والحادة، أو كتابات أفلاطون الممتعة والهادئة والصافية، سيوافق وولف في وصفها. ولكن حتَّى أولئك الذين يجهلون اللغة اليونانية تمامًا، سيلمَحون كشفًا رائعًا بحلول نهاية المقالة. فهي لا تقوم فقط باستحضار لغةٍ، بل تجعل منا مسافرين مذهولين في عالمٍ غابرٍ.

تغمرنا وولف في مقالتها (عن عدم المعرفة باليونانية) بعنصرٍ باردٍ وغريبٍ ومرغوبٍ لأقصى الحدود، وهو عالم اليونان القديم؛ عندما تعلن عطشَها التواق للمملكة الإغريقية المنسية هذه، تأخذنا وولف معها بحماس، وتشابه في أمنيتها المتقدة لمشاركة شغفها مع القارئ، وليام هازلت كاتب المقالة الإنكليزي الرومانسي الرئيس. يعطي هازلت بنفسه مثالًا عما يدعوه (الأسلوب المألوف): فهو يجعل من القارئ صديقًا له مباشرةً. وعلاوة على ذلك، يقدِّر هازلت الذوق (مصطلحه)، الإدراك

الترغيبي الذي يضيف شيئًا جوهريًّا إلى الملاحظة. في مقالته بعنوان (حول الذهاب في رحلة)، يملأ هازلت نصوصه باللمحات: «عندما نغير مكاننا نغير أفكارنا، لا بل آراءنا ومشاعرنا أيضًا»º «إنَّ العالم في إدراكنا له، ليس أكبر بكثير من قشرة الجوز»º «نقيس الكون بأنفسنا، ونفهم حتَّى بنية كينونتنا تدريجيًّا فقط». ليست أجزاء الحكمة تلك للتقليل من شأننا، بل للرفع منه؛ فكلما زاد اختلافنا، كانت محاولاتنا لفهم مراوغاتنا، وتملصنا من فهم أنفسنا، أكثر سحرًا. إن قشرة الجوز لدى هازلت مماثلة لتلك التي عند هاملت؛ فهي تتضمن اللانهاية. مهما بدت قضية مقالة هازلت صغيرة، فإنها تتوسع لتشمل الحياة بأكملها.

أصغِ إلى مطلع هازلت في الصفحة الأولى من مقالته بعنوان (العراك) (The thgiF)؛ أكثر مقالاته إبهاجًا: كنت مصممًا على رؤية هذا القتال، وليكن ما يكون، وبالفعل رأيته، بأسلوبٍ رائعٍ. كان شجاري الأول، إلا أنَّه فاق توقعاتي.

سيداتي؛ إليكنَّ أهدي هذا الوصف، لا

تدعنه أبدًا يبدو وكأنه من غير الملائم أن تلاحظ الحسناءُ الشجاعَ. إنَّ الشجاعة والتواضع من الفضائل الإنكليزية القديمة؛ وعسى إحداها لا تبدو باردةً ومستنكرةً للأخرى على الإطلاق! فكِّري، أنت يا أحلى الحسناوات، وأجمل الجميلات، أنت يا ممارسة السحر الناعم، يا مَنْ قتلت بالإغراءات المسممة أكثر ممن وقعوا في حلبة الملاكمة؛ واستمعي بإذعان ودون أن ترتجفي، لقصةٍ مأساويةٍ ظاهريًّا فقط، ومقدسةٍ في الخيال!

كنت أمشي في زقاق تشانسي، وأفكر أن أسأل في حانة جاك راندل عن المكان الذي سيجري فيه القتال، عندما نظرت عبر زجاج باب حانة الحفرة في الحائط وسمعت رجلًا يسأل السؤال نفسه.

يبالغ هازلت في الأمور، ويعرف أنَّه يبدو سخيفًا هنا؛ ولكن دعوه يستمتع بعمله الجريء الافتتاحي. فلقد أُغرم هازلت مؤخرًا بـ سارة واكر، وهي مدبرة منزل تصغره بأكثر من عشرين عامًا، وسوف تنكث عهدها له عمَّا قريب، وهو ما سيسبب له اليأس؛ متمثلًا بسخريته الملطفة، أما خطابه الحساس للغاية للسيدات فيتكرر لاحقًا في مقالته. إذا قرأنا بسرعةٍ ودون صبر، فقد نجد استجداء هازلت للأنثى ب «ممارسة السحر الناعم» مشتتًا للانتباه، وخارجًا عن الموضوع؛ ولكن إذا اتبعنا القاعدة الأولى (كن صبورًا)، فإننا سنجد أنَّ طريقة استخدامه لقصته لإبهار السيدات لها غايةٌ معينةٌ؛ إنَّها تسمح لهازلت نفسه، وليس فقط للملاكمين في الحلبة، أنْ يتألق بطريقةٍ ساطعةٍ ومتوهجةٍ. إن إخباره البارع بالقصة (ستكون قصته، كما يقول، (مقدسة في الخيال!)) ساحرٌ؛ ولكنَّه يريد أيضًا بجديةٍ أنْ يترك أثرًا كبيرًا من خلال قوة كتابته المليئة بالتشويق.

كالمنادي الذي يعلِّق على القتال، يستخدم هازلت في المقطع الذي اقتبسته أسلوبًا ارتجاليًّا لِلَفْتَتِهِ الواسعة والرجولية، وينزع قبعته احترامًا لهن، وطالبًا تأييدهن باسم إنكلترا. في بضع صفحاتٍ، سنرى أنَّ هازلت نفسه يعرض (أسلوبًا رائعًا)؛ كالملاكمين الذين كان يحضر قتالهم؛ إنَّ جهوده البطولية ليسافر لحضور القتال

تبدو له كأنَّها (مآثر الشجاع). في عملٍ معقدٍ يُعدُّ ضربًا من الشجاعة، يمضي هازلت جزءًا أكبر من مقالته وهو يصف الوصول إلى القتال من وصف المعركة بحدِّ ذاتها؛ وينتهي به المطاف في عربةٍ مزدحمةٍ، حيث يمضي الساعات وهو يتحدث مع رفاقه. وأخيرًا، يعلن هازلت الحدث الرئيس: «أيها القارئ، هل سبق أن رأيت قتالًا؟ إن لم تكن قد رأيت واحدًا فلك شرف الحضور، على الأقل إذا كان قتالًا كالذي يجري بين عامل الغاز وبيل نايت». يأخذ النزاع الجاري بين توم هيكمان (عامل

الغاز) ونايت أبعادًا ملحميةً من وجهة نظر هازلت:

ظنَّ الجميع في الجولة الأولى أنَّ القتال قد انتهى. فبعد العبث مدة قصيرة، اندفع موظف الغاز على خصمه اندفاع النمر، وأصابه بخمس ضرباتٍ في ثوانٍ عديدة، ثلاث ضرباتٍ في البداية، ثمَّ أتبعها اثنتين وهو يتمايل للوراء، يمينًا ويسارًا، ومن ثمَّ طُرِح أرضًا، كالجثة الهامدة. وتعالت أصوات الصراخ، وقلت: «من المستحيل تحمل هذا». بدا نايت وكأنَّه كتلةٌ هامدةٌ من اللحم والعظم، بدت مستديرة حين كان موظف الغاز يمطرها بضرباتٍ بسرعة الضوء والبرق، وكنتَ تتصور أنَّه لن

ينهض إلا ليُطرح على الأرض مجددًا. بدا الأمر وكأنَّ هيكمان كان يحمل سيفًا أو نارًا في يده اليمنى، ويوجهه على جسمٍ أعزل. التقيا مجددًا، ولم يبدُ نايت خائفًا، بل حذرًا بوضوحٍ. رأيته يكز على أسنانه ويعقد حاجبيه من الشمس، ومدَّ يديه بالكامل أمامه، كمطرقتين، ورفع يده اليسرى إنشًا أو اثنين نحو الأعلى.

يحوِّل هازلت مقاتليه إلى خصمين عملاقين، إلى جنس يشبه الآلهة من ناحية التحمل، فدرجة تحملهما تفوق تحمل البشر، كما هو الأمر في قدرتهما على إحياء نفسيهما من على الأرض. هنا نحن (نحصل على حسٍّ بالأسلوب) (القاعدة الرابعة).

يقلد إيقاع جملة هازلت اللكمات التي أمطرها موظف الغاز على نايت: «ثلاث ضربات في الأول [عبارة ناجحة متقطعة كاللحن]، ثمَّ أتبعها اثنتين وهو يتمايل للوراء [مدة راحة قصيرة تكرارية]، يمينًا ويسارًا [عودة إلى الضربات السريعة الصائبة]، ومن ثمَّ طُرِح أرضًا، كالجثة الهامدة [الخلاصة الراقية]».

يضرب نايت أخيرًا ضربته القاضية، ويبلغ (العراك) أوجه بوصفٍ مخيفٍ بحقٍّ لسقوط موظف الغاز:

كانت مسألة سقوطه على ظهره أو على وجهه محيرةً؛ بقي معلقًا في الهواء لثانية أو اثنتين، ثمَّ سقط للوراء، فاتحًا يديه في الهواء، ووجهه مرفوعٌ قِبَلَ السماء.

لم يسبق أنْ رأيت مشهدًا أكثر إخافةً من منظره قبل أن يسقط تمامًا. وزالت كل آثار الحياة والتعابير الطبيعية من على وجهه. كان وجهه كالجمجمة البشرية،

كرأس الموت، يتصبب الدم منه. كانت عيناه مليئتين بالدم، وكان يسيل من أنفه الدم، وامتلأ فمه بالدم. لم يعدْ يبدو كرجلٍ حقيقي، بل كان مظهره مثل شبح خارق للطبيعة، أو شخصيةٍ من شخصيات دانتي في قصيدة الجحيم **Inferno**.

بوصف الضربة القاضية الموجهة لموظف الغاز، يوثق هازلت صدمة الموت في الحياة، وكان للحظةٍ مذهولًا، فقد كان يظن أنَّه يرى رجلًا ميتًا، ويبحث عن مصدرٍ أدبي، وهو جحيم دانتي. وللحظةٍ وجيزةٍ دخل الجحيم.

يتعافى هازلت من الصدمة وهو مبهورٌ ومتحمسٌ، يكاد لا يصدق ما تراه عيناه.
وتنتهي مقالة (العراك **The Fight**) بملاحظةٍ سريعةٍ لصديق هازلت تومز، الذي كان حاضرًا معه في المعركة الكبيرة الجارية بين نايت وموظف الغاز: «ملاحظة: زارني تومز في اليوم التالي، ليسألني هل أعتقد أنَّ القتال كان رائعًا؟ أجبته أنني أعتقد أنَّه كان كذلك. وأتمنى أن يكون وصفي له سيعجبه».
إنَّ مقالة (العراك) رائعةٌ بالفعل كالصراع الذي تصفه؛ إنَّها تثير حماستنا، متفاخرةً أولًا بالتوفز الحار للحماسة، ومن ثمَّ بصدمات المعركة المفاجئة. تصقل المقالة كل محتوياتها: الحيوية، والتوق الصادم، والعنف القاطع للأنفاس، والذكرى الراضية، فهي وقف على هذه المناسبة، إلا أنَّها تسمو فوقها بصورة جريئة، وتغدو إعلانًا فخورًا عن التقدير. في مقالة (العراك)، أعطى هازلت أول مثالٍ عظيمٍ عن التحقيق الصحفي لملاكمة (وهو تقليدٌ رفيعٌ لمقالات **The Sweet Sciences** للكاتب أ.ج. ليبلينغ)، إضافة إلى أنها واحدةٌ من المقالات الذاتية الفريدة في الإنكليزية، إنَّها كاسحة وقمة في الهزلية وخليطة في آنٍ واحد.
اختبر صديق هازلت تشارلز لامب المأساة بنفسه. كان لامب لطيفًا وخجولًا وثقيل اللسان وسكِّيرًا مرحًا، تأثرت حياته إلى الأبد باليوم الذي عاد فيه للمنزل، عندما كان في الحادية والعشرين من عمره، ووجد فيه أنَّ أخته ماري، عندما اعترتها نوبة جنون، قامت بقتل والدتهما. اعتنى تشارلز بأخته لباقي حياته؛ كانت وليفته، وكانت نصفه الثاني تقريبًا. وبسبب تجربته المؤلمة، كان لامب واعيًا للرعب، كما توضح آن فاديمن في تقديرها الجميل له في مقالتها بعنوان (المصباح المنير)

(The Unfuzzy Lamb). (إنَّ مقالة لامب (ساحرات ومخاوف ليلية أخرى) Witches and Other Night Fears هي رحلةٌ مُعذِّبةٌ بالنسبة إلى القراء الذين لا
يستطيعون التحمل). كتب هازلت عن صديقه لامب قائلًا: «تحرق دعاباته كالدموع» (كان يشير إلى لحظةٍ مؤلمةٍ محددةٍ في مسرحية الملك لير، عندما ينتحب لير
قائلًا: «دموعي/تحرقني وكأنَّها رصاصٌ مصهورٌ») في عامي 1795 - 1796ã¡ أمضى لامب ستة أسابيع «برضا تام بمحض إرادته في مصحة عقلية للمجانين في هوكستن»، ويقول: «لقد حظيت بعدة ساعات من الفرح الخالص»، كان ذلك ما كتبه للشاعر كوليريدج، وهو صديقه المقرب الآخر. «لا تحلم يا كوليريدج بأن تكون قد تذوقت كل عظمة الخيال وشراسته، من دون أن تفقد عقلك».

ولكن على الرغم من الجنون، ف لامب لطيفٌ ومحبوبٌ عادة، وهذا ما قدَّره القراء منذ زمنٍ طويلٍ. وإذ إنَّه مولعٌ بعيوبه، فإنَّه يقدِّر الأشياء القديمة والخارجة عن المألوف. يعلن لامب في مقالته بعنوان (معلم المدرسة القديم والجديد) (The Old and the New Schoolmaster) الآتي: في كلِّ شيءٍ يتعلق بالعلوم، أنا موسوعةٌ كاملةٌ بعد بقية العالم... لا أفقه اللغات الحديثة أبدًا؛ ولدي مثل الرجل الأفضل مني [أي شكسبير] (معرفةٌ قليلةٌ
باللاتينية وأقل منها باليونانية)، وأجهل أشكال وتراكيب الأشجار والأعشاب والأزهار الأكثر شيوعًا.

ويستمر جهله ليشمل كلًّا من علم الفلك والتاريخ والجغرافيا والاقتصاد وأغلب الأشياء الأخرى.

إنَّ شخصية لامب في مقالة (معلم المدرسة القديم والجديد) تتفكر في الحسنات التي جلبها جهله له. فهو يزدري المدرس الجديد الذي لا بدَّ له أنْ يجعل من كل شيء درسًا، إذ لا يرضى أن يمضي وقته في زاوية معرفة مهملةٍ واحدة كسابقه الأكبر سنًّا. عندما «يسير في الحقول الخضراء (مدرس الطبيعة)، مع طلابه»، لا بدَّ للمعلم المواكب لكل شيء حديث، أن يشير إلى غرضٍ معين. فيشتكي لامب قائلًا: لا بدَّ من أنْ يغتنم كل مناسبة؛ فصل السنة، وقت اليوم، غيمة عابرة، قوس قزح، عربة قشٍّ، كتيبة من الجنود يمرون من قربنا؛ ليطبع شيئًا مفيدًا في ذهننا...

لا يمر شيء عليه لا يفسده وسيط الثقافة رفيع المستوى للاستخدامات الأخلاقية.

صورة لامب التي يرسمها عن أساتذة المدرسة القدماء، هي على العكس؛ مقدِّرة وساحرة، فهو يقول إنهم: كانوا يعاملون مهمتهم على أنَّها هواية! ممضين كل أيامهم من الرضاعة حتى الرشد، وهم يحلمون بإمضاء أيامهم في مدرسة القواعد. يدورون في حلقةٍ أبدية

مكوَّنة من تصريف الأسماء وتصريف الأفعال وبناء الجملة وعلم العروض، مجددين دومًا ما سحرهم أيام الدراسة في طفولتهم، ومتدربين باستمرار على قسم

الماضي؛ لا بدَّ أن الحياة تخلت عنهم في النهاية كما لو كانت يومًا.

مجتهدون ومتراخون في الوقت نفسه، يحاط قواعديو المدرسة القديمة بحلمٍ سعيدٍ بالحياة، يشابه نوم ما بعد العشاء. يتعاطف لامب للغاية مع إدراكهم

المنكفئ، ويحسدهم على أمنهم. لكن في النهاية، يهتم لامب بإظهار حدود المدرس الجديد أكثر من مدح القديم. إنَّ المدرس الجديد هو معلِّمٌ دائمًا، ويعامل كل

شخصٍ يلتقيه على أنَّه تلميذٌ. ويشدد لامب على أنه من غير الصحي أن يكون المرء معلِّمًا تمامًا كما لو كان تلميذًا، لأنَّ ذلك يعني أنه متعلقٌ بصورة غير متكافئة من صور الحياة. ووفقًا للامب، فإنَّ الطالب الذي يخضع لعقل المدرس الأعلى مقامًا، لا يستفيد، بل يجد نفسه مقيدًا: إنَّ جرعاتٍ كثيرة التكرار من التفكير المبتكر من قبل الآخرين تعيق القسم الأقل من التفكير الذي قد تملكه أنت. فقد تعلق في عقل رجلٍ آخر، وقد تخسر حتى

نفسك في ميدان رجلٍ آخر. فإنك تمشي برفقة غلامٍ طويلٍ، تفوق خطواته خطواتك إلى

حد الإنهاك.

يعبِّر إميرسون، في لهجةٍ مختلفةٍ تمامًا، عن بعض هذه الحقيقة في (الاعتماد على النفس) "Self-Reliance" عندما يأمر القارئ بالآتي: «كن مصممًا بنفسك، ولا

تقلِّد أبدًا»، ولكن بالنسبة إلى إميرسون، نحن الأكثر طولًا، ونحاط بصغار الأنفس. إلا أن لامب الأكثر تواضعًا يعلم ذلك أيضًا؛ فهو مدركٌ بالتأكيد أن ردود فعله ملحوظة وغريبة وجديدة حقًّا إلى مدى بعيد، حتى عندما يرسمها على أنها قديمة الطراز ومنعزلة. يعرف المؤلفان أنه من أجل إيجاد إبداعنا فإننا بحاجة إلى قتال

إبداع الآخرين، وأننا نفعل ذلك عن طريق رؤية كل شخص في العالم- مهما كان الشخص موقرًا أو ذا وزن أو مبدعًا- بصفته نظيرًا لنا.

إنَّ حجة لامب لها معنى بديهي؛ فالتواصل الأكثر حرية وصدقًا، والتواصل الحقيقي الوحيد بالنسبة إليه، هو المحادثة، ويجب أن تدور المحادثة بين نِدَّين فقط، أو ألا تحصل على الإطلاق. يجب أن نقاوم الانجذاب الذي نشعر به إزاء المنهج التربوي، مع عدم تناسقه بين المعلِّم والطالب. إن التحدث مع نفسك، ورؤية الأحلام،

والثرثرة، واسترجاع الذكريات، هي طرق تعلُّمٍ أيضًا، إلا أننا لا نريد أن نفسدها بوضعها في صفٍّ مدرسي.

تبحر مقالة (معلم المدرسة القديم والجديد) بين المشاكس والفاتن. يبعد لامب الحديث المعتاد عن حسنات المعرفة (التي يدعي أنها تنقصه) والتعليم الجيد (الذي يزدريه)؛ فالمقالة، وبكل تحطيمها للمعتقدات التقليدية، تحقق رقةً خلابةً، ويعود الفضل إلى عادة لامب التي تتمثل بإظهار نفسه محبًّا وسخيفًا ويائسًا قليلًا،

عوضًا عن إظهاره نفسه متخذًا لطريقة حياةٍ ساميةٍ.

إن مقالة (شكوى أعزب من سلوك المتزوجين) (A Bachelor's

elpoeP deirraM fo ruoivaheB eht fo tnialpmoC)؛ هي

مقالة لامب الثانية التي

سأناقشها، وتجمع بصورة مشابهة بين اعترافٍ بالنقص وصراخ الحرب. يدعو هنا لامب نفسه فاشلًا في شؤون القلب. يصوِّر نفسه شخصًا إضافيًّا، ومستهانًا به

وسطحيًّا عندما يتناول العشاء مع الأزواج المرتبطين، لكنه يجمع هذه الاعترافات عن وجوده التافه المثير للشفقة مع دعوةٍ ضد العادات المتعجرفة التي تصدر عن المتزوجين المتكبرين، فيبدو حينًا بائسًا، ومهتاجًا في حين آخر.

في مقالة (شكوى أعزب)، كما في مقالة (معلم المدرسة القديم والجديد)، يعكس نثر لامب إيقاع المحادثة وتمايلها؛ فمن الممكن أن يتلكأ، أو يستعجل، أو يتشتت انتباهه، أو ينحرف عن المسار. يتَّحد الأسلوب مع الصوت هنا، ليصدرا تأثيرًا لطيفًا. إن لامب مشرق ولطيف، ولكن مع وجود غيمةٍ مظلمة تحوم في الأفق.

وبصورة

مثيرة للعجب، فإن مقالة (شكوى أعزب) هي مقالةٌ عميقة الفكر، على الرغم من أنها تقدم شكوى مطوَّلة ضد معظم البشرية؛ المتزوجين، ولا سيما ذوي

الأطفال. يكتب لامب: «لا شيء أكره علي من الرضا والقناعة التامَّين اللذين يلوحان في محيَّا زوجين حديثي الزواج». يبث الزوجان السعيدان تذكِرةً للناس بأن كل

شخص خلافهما محروم الآن من سعادة كتلك، وإلى الأبد؛ بل إن الأسوأ من هذا هو حال الأزواج ذوي الأطفال، وهنا يبلغ لامب أوج طوره الحاد المرح: لكن ما تحدثت عنه حتى الآن لا يُعد شيئًا بالنسبة إلى الكبرياء الذي تمنحه هذه

المخلوقات لنفسها عندما تكون على وشك-كما تفعل عادة-أن تُرزق بأطفال. عندما أفكر في المدى الواسع لانتشار الأطفال، حتى إن كل شارعٍ وزقاق مسدود يعج بهم، وهم عند الناس الفقراء موجودون عمومًا بوفرةٍ غامرة، وأن هناك

بعض الزيجات التي لم توفق بواحدة على الأقل من تلك الصفقات الرابحة، وكم من مرة يصيبهم الإعياء، ويخيبون آمال ذويهم الكبيرة، منساقين وراء سنن فاسدة، تفضي إلى الفقر، والعار، والمشنقة،...إلخ؛ لا أستطيع مهما بذلت من جهد أن أفهم سبب الفخر القائم وراء الحصول عليهم. إن كانوا حقًّا كصغار العنقاء التي لا تلد إلا واحدًا في السنة، فقد يكون ثمة ذريعة، لكن حين يكونون واسعي الانتشار...

لاحظ ذاك الإعلان المبهج: (المشنقة، إلخ)! تصيب بهجة لامب اللانهائية في أدائه القارئ بالعدوى، الذي قد يكون بجدارة أحد الآباء والأمهات الفخورين الماكرين الذين يتذمر منهم لامب بشدة. ولأنني شخص قد يصبح والدًا، لسروري المفاجئ، يمكنني أن أؤيد شيئًا من استياء لامب في مرحلة متأخرة في حياتي فقط. وفي أغلب الأحيان، لا يُعامل المرء على أنه إنسان بصورةٍ كاملةٍ إلا إن كان له ابن؛ كل طفل يعد مميزًا، في حين أنه لا يُنظر إلى أي أعزب على أنه كذلك.

بعد ملاحظاته اللمَّاحة عديمة الرحمة، يضيف لامب في الصفحة التالية وصفًا يتسم بالنُّبل: «أعرف أن طفلًا جميلًا هو أجمل ما في الوجود، وكذلك دون استثناء المخلوقات الرقيقة التي تلدهم»، ولكن الضرر قد وقع. ولا يستطيع لامب مقاومة إضافة اعتراض آخر، وهذه المرة للطريقة التي تقطع بها الزوجات العلاقات بين أزواجهن وأصدقاء أزواجهن. وينهي لامب (شكوى أعزب) مع تهديد فكِه بأنه إذا لم يُعامل بصورة أفضل من أصدقائه المتزوجين، فإنه سيستبدل بالأسماء اللاتينية

المستعارة في نصه أسماءً حقيقية، «ليبث الرعب في قلوب كل أولئك المذنبين المتهورين مستقبلًا». نعلم أن كاتب المقالات هذا ليس خطِرًا خطَرًا حقيقيًّا؛ فالنكهة العذبة لهجماته تخفف من حدة لدغها، ونفضل أن نقضي وقتنا معه، ومع تعليقاته اللاذعة وما إلى هنالك، على أن نقضيه مع أي عدد من الصحبة الجادين، والمملين أكثر.

يعد جيمس بولدوين أكثر عدائية من لامب الحاد الذكاء واللين العريكة. إنه لأمر مزرٍ وحماسي ويبعث على المضايقة أن بولدوين قد يكون أعظم كاتب مقالات في القرن العشرين في الولايات المتحدة. تمثل مقالته بعنوان (مذكرات ابن البلد الأصيل) **(Notes of a Native Son)**؛ التي نشرت أول مرة عام **1955**م، إلى حد

بعيد، جدلًا ضد سلف بولدوين العظيم، ريتشارد رايت، الذي هاجم بولدوين روايته ابن البلد الأصيل **Native Son** في مجلة **Partisan Review** في عام **1949**م.

ولما كان رايت قد أثبت نفسه مسبقًا بصفته كاتبًا أمريكيًّا ومن إفريقيا الوسطى، شجع بولدوين كثيرًا في بدايات جهوده الأدبية، ولقد تسببت المجلة بعاصفة (أُعيد طبعها في كتاب ملاحظات ابن البلد الأصيل الذي يحمل عنوان المقالة في وسطه). لقد وصف رايت بطل الرواية الأسود، توماس الأكبر، الذي يقرر الانتقام من

العالم الأبيض، ويقتل شخصين. وبعجزه عن المراوغة، يمثل الأكبر نزاهة العنف. يرد ماكس محامي الأكبر الشيوعي اليهودي، على التهم في قضيته في محاكمته، ويحول الدعوى إلى اتهامات بالاضطهاد العنصري.

على عكس رايت، ولكن على غرار رالف إليسون في مقالاته وروايته المحورية بعنوان الرجل الخفي naM elbisivnI؛ يأخذ بولدوين صف المراوغة ويقف ضد النزاهة.

في مقالة (ملاحظات ابن البلد الأصيل) يتمثل رمز الاستقامة في تحفظ ولؤم والد بولدوين؛ إذ تواصل المقالة العودة إلى جنازة الأب، وهو حدث يقول فيه بولدوين، إن الابن ورث من أبيه سخرية لاذعة. (كان ديفيد بولدوين في الحقيقة زوج أم بولدوين، ولم يعرف بولدوين والده الحقيقي قط، وكان يدعوه دائمًا والده). كان بولدوين الأكبر واعظًا قليل الحظ في غالب الأحيان؛ كان بولدوين نفسه، المراهق تحت سلطة والده، واعظًا لعدة سنوات (وقد تخلى عن ذلك عام 1941م، في سن السابعة عشرة، قبل عامين من وفاة والده). يعد حكم بولدوين على والده أنه (وسيم، ومتكبر، وغير ناضج) حكمًا قاسيًا: «قد يكون بارد الأعصاب في منبر الوعظ، وقاسيًا بصورة لا توصف في حياته الشخصية، وهو بكل تأكيد أكثر شخص صعب المراس قد قابلته في حياتي». بيد أن هذه الجملة المفتقرة للرحمة تنتهي مع ذلك بمؤهل: «ومع ذلك، لا بد من القول إن شيئًا آخر كان يسكنه، يغمر أعماقه، مانحًا إياه هذه القوة المروعة وحتى إلى حدٍّ ما سحراً ساحقًا». وعلى نحوٍ

مفهوم، يثور بولدوين الأكبر ضد البيض. يتحدث بولدوين الكاتب عن الغضب المنقول على أنه سمٌّ، فهو مرض لا يمكن استئصاله، «نوع من الحمى العمياء، تسحق ثنايا الجمجمة، وهي نار تلتهم الأحشاء». يضيف شارحًا أن هذا الحنق المؤلم ليس أمرًا مميزًا لدى بولدوين، ولكنه وراثة عرقية شائعة: «لا يوجد زنجي على قيد الحياة لا يتمتع بهذا النوع من الحنق المتغلغل في دمائه، ولكن ثمة خيار لدى الإنسان، متمثل بالعيش معه بصورة واعية أو بالاستسلام له. فيما يتعلق بي، ما لبثت هذه الحمى أن عادت إلي، وهي تفعل ذلك، وستعود إلي إلى أن أفارق الحياة». يكتب داريل بينكني، أن بولدوين يطالب بـ (سلطة الناجي، الشاهد)[o] فهو يشعر بالتاريخ العرقي يسري في دمه.

ويرى بولدوين وراثته، على غرار كل الأمريكيين من أصل إفريقي، على أنها غضبٌ يتملكه العنف، وكراهية لا تموت ضد البيض. ولكن غضبًا كهذا يقتل، وأن تكون مدركًا لهذا الغضب بدلًا من الاستسلام له يعني رؤية البيض والسود في أمريكا متضافرين معًا؛ أي إن هناك حبًّا غريبًا، بل ومنحرفًا، بين الاثنين، دون الاقتصار على العداوة وحدها. وانطلاقًا من إدراك بولدوين الدائم لازدواجيته، يرقص بين تقبل متجهمٍ للكراهية ومعرفة أن الكراهية عمياء وليست بذات بصيرة، أي إنها تحمي من شيء أعمق: «أعتقد أن أحد أسباب تمسك الناس بأحقادهم بتعنت هو أنهم يشعرون، ما إن يتبدد الحقد، بأنهم سيُجبرون على التعرض للألم». يدرك بولدوين فجأة في جنازة والده، وبعد أن وصف مؤبن ديفيد بولدوين بأنه رجل صبور ومراعٍ للآخرين، أن المعزين الآخرين يتوقعون لأنفسهم، عندما يموتون، تلقي

الثناء المتسامح والخيالي نفسه:

ربما كان هذا آخر شيء يستطيع البشر منحه للآخرين، وهو، في نهاية المطاف، ما طلبوه من الله. فالله وحده قد رأى دموع منتصف الليل، وهو وحده الذي كان حاضرًا عندما ذرع أحد خلقه، وهو يقلب كفيه في حسرة، الغرفة جيئة وذهابًا. وعندما صفع أحدهم طفله بغضب، دوَّى النفور الذي سكن القلب في السماء ليغدو جزءًا من ألم الكون. وعندما كان الأولاد جائعين ومتجهمين ومرتابين، فشاهدهم أحدهم يصبحون أشرس وأصلب بصورة يومية مندفعين بتهور نحو الخطر، كان الله هو الذي علم ما الذي قد تحمَّله القلب المثخن حينما كان السوط يقع على ظهره؛ فالله وحده مَن علم ما الذي كان ليقوله أحدهم، إن كان قد حظي بنعمة الكلام. لقد كان الله هو الذي علم بالاستحالة التي واجهها كل أبãÃ في تلك الغرفة: كيف تحضر الولد لليوم الذي قد يكون فيه مُحتقرًا وكيف يَخْلق في الطفل-وبأية وسيلة-ترياقًا لهذا السم أقوى من الذي وجده لنفسه. ويتابع بولدوين، أنه لربما كان الحزانى على أبيه يعتقدون أن ترياقًا كهذا غير موجود حقيقة؛ أي إنهم، على الرغم من كل شيء، يتحتم عليهم محاربة السم العنصري بالسم. يميز بولدوين (انفصامات متعددة في الذهن) بين جمهوره من المعزين إذ يتأملون خطاياهم، وضروب قسوتهم التي يصعب التعبير عنها يعبر تركيز بولدوين المؤلم والباعث على الشك، في المقطع الذي استشهدت به، لكلمة (يخلق)، عن المنافاة العقلية الهائلة للمهمة التي يصفها. (إذًا، فكلمة (يخلق) هي

(الكلمة الأساسية) لدى بولدوين هنا [القاعدة الثامنة]؛ إذ تصل بيأسٍ إلى المهرَب المنشود، ولكن المستحيل البلوغ في غالب الأمر، من المعاناة التي يسببها المرء ويخوضها، أو يشاهدها وينشغل بها مكتوف اليدين). يندد بولدوين، دون تردد، بأمريكا البيضاء في زمانه، لكنه لا يغض الطرف عن أحداث حي هارلم في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي؛ إذ يقول في جزء آخر من مقالته إن البيض والسود يتشاطرون المسؤولية نفسها لما حدث في شوارع الأقليات (الغيت) الشرسة.

يشابه بولدوين أباه إلى حد كبير في مقالة (ملاحظات ابن البلد الأصيل)؛ فهو عنيد ومتهور إلى حد بعيد، وصموت جدًّا، ويتمتع بشخصية لا تقهر، وعندما حز في نفسه رفض قبوله في الخدمة العسكرية بسبب عرقه، يرمي زجاجة ويحطم المرآة في مطعمٍ في نيو جيرسي. يفر وقلبه يخفق بقوة، موقنًا بأنه سيقتل على يد سوقة من البيض الغاضبين، يهرب من هذا القدر، لكنه يُصاب بالذعر من الشخص الذي تملؤه الكراهية، أي ما آلت إليه حاله.

على عكس شخصية توماس الأكبر في رواية ابن البلد الأصيل، وعلى عكس أبيه، يعلم بولدوين أن في أعماقه مواجهةً غريبة من نوعها بين المتناقضات. بدأ بولدوين مقالته على أساس أن آخر ابنٍ لأبيه كان قد وُلدَ في اليوم نفسه الذي توفي فيه، وثمة مع ذلك تداخلات أكثر غرابة تحمل أثرًا أكبر؛ إذ يصادف يوم جنازة والد بولدين، يوم ميلاد بولدوين نفسه، وكذلك يوم الاضطراب العرقي، متمثلًا بطغام من السود الذين ينهبون متاجر البيض ويدمرونها (يكتب بولدوين (يعد تدمير

الأشياء حاجة متأصلة لدى عصابات الغيت [الأقليات])). يفكر بولدوين مليًّا، خلال الجنازة، بتلاقي المتناقضات، فيعلق قائلًا: «إن الحياة والموت يجاور أحدهما الآخر، وذلك هو حال الحب والكراهية، وكذلك شأن الصواب والخطأ، قيل لي شيئًا لم أرد سماعه فيما يخص الإنسان، فيما يخص حياة الإنسان». فما يسمعه هو أن «الكراهية، التي بإمكانها تدمير الكثير، لم تفشل في تدمير الإنسان الذي شعر بالكراهية، وكان هذا قانونًا ثابتًا». ومع ذلك، فإن الحب، نقيضَ الكراهية، ليس حاضرًا، على وجه الخصوص، في مقالة بولدوين (ملاحظات ابن البلد الأصيل)، ولا الأمل في الحصول على مجتمع أفضل حاضرٌ أيضًا. وفي مقالات أخرى في

كتاب ملاحظات ابن البلد الأصيل يحتقر بولدوين الأوهام المتزايدة للبوهيميين، ويتناول الشيوعيين، الذين يبدو أنه يعدُّهم بصورة خاصة أطفالًا جاهلين،

متمتعين بمكرٍ يماثل مكر جيمس: «مع أنهم قد يمجدون روسيا، إلا أن مفهومهم عن عالمٍ أفضل كان حقًّا أمريكيًّا على نحو ميئوسٍ منه، وقد نمَّ على رثاثة معينة في المخيلة، وعلى اتكال مشبوه قائم على صيغةٍ مشبوهةٍ موجزة على نحو رديء، وتهور رومنسي مضطرب لا يقبل الجدل» من كتاب الآلاف ذاهبون (Many Thousands Gone). يعيش بولدوين في عالمٍ دائمٍ من الاستحقاق، وردود الأفعال المتناقضة، وعدم الثقة بالذات؛ كل ما لديه ليكمل طريقه هو

انفصامه الشخصي. وأخيرًا (في المقالة الرائعة (لقاء على ضفاف السين: الأسود يلتقي البني) (Encounter on the Seine: Black Meets Brown)) يبدي رأيه باقتناع يشوبه التجهم بالاتحاد التعيس للبيض والسود في أمريكا: «ها هو اليوم جزء لا يتجزأ منهم، من لحمهم وعظمهم». يردد بولدوين هاهنا الكلمات التي ألقاها لابان على يعقوب، بالإضافة لكلمات آدم لحواء. (أناقش هذه النصوص الإنجيلية في قاعدتي السادسة: حدد اللافتات الإرشادية الأساسية).

وعلى غرار بولدوين، يستكشف أندري أسيمان الطبيعة المفعمة للهوية، ومركزها المنقسم إلى الأبد. فأسيمان مصري يهودي: ولد في الإسكندرية، وترعرع في مصر، وإيطاليا، وفرنسا، ويعيش حاليًّا في الولايات المتحدة، ويعرف نفسه بأنه منفي. في مقالته (في منفى مزدوج) (In a Double Exile)؛ يبدأ أسيمان بمناشدة إلياس، الضيف المسيحي الذي يملأ الكأس لأجله في كل عيد فصح يهودي. في لحظة رئيسة ضمن احتفال اليهود، يفتح أحدهم الباب لإلياس؛ إنها لحظة مقدسة، بل ومسكونة، يكتب أسيمان عن ذلك فيقول: «يحدق الجميع بالمدخل، محاولين ملاحظة الحركات الهادئة التي ينسل بها الرسول إلى الداخل ويشغل المقعد الخالي بيننا».

ما لبث أسيمان أن تضرع في هذه الاحتفالية الدينية حتى تخلى عنها بسهولة. يكتب في عبارته الآتية قائلًا: لكن في ذاك الحين، كان ذهني قد سرح مرات ومرات،

وككل الزنادقة الذين يجدون أنفسهم يتساءلون لماذا يحضرون عشاء احتفال يهودي بعد القرار الذي

اتخذوه العام الفائت، شرعت أفكر كيف أن هذا الطقس يعني لي الشيء القليل؛ مستذكرًا البلايا العشر، وعبور البحر الأحمر، والمن والسلوى من السماء.

يستعمل أسيمان، ككاتب المقالات الخبير، كما هو شأنه، عقله المنساق ليستكشف التناقضات التي يشعر بها في داخله؛ إنه يزدري الاحتفال اليهودي على أنه

مناسبة مملة لا نهاية لها على ما يبدو، ولكنه يعلم المغزى المؤثر لقصته، ألا وهي الطريقة التي تستدعي فيها حس البقاء والخلاص الذي اختبره العديد من اليهود. كان أسيمان نفسه مجبرًا على الخروج من مصر مثل بقية اليهود في قصة عيد الفصح. (إن مصر، التي كانت موطنًا لـ **75.000** يهودي عام **1948**م، تحوي الآن أقل من **60** بعد هجرتهم إلى فلسطين ودول أخرى في خمسينيات وستينيات القرن العشرين). بعد الهجرة الجماعية، يتذكر الإسرائيليون الهائمون في

الصحراء مصرَ بحنين إلى الماضي. وكذلك شأن أسيمان. يحاول أسيمان في سياق مقالته أن يتذكر بولع الوقت الخلاب الفاتر والمتمثل بحقبة صباه التي عاشها في مصر. غالبًا ما كان عيد الفصح اليهودي يتزامن مع عيد الفصح المسيحي ورمضان، وكان الطلاب يُصرفون من مدارسهم في وقت ما بعد الظهر كي يستريح المسلمون الصائمون في رمضان. أحب الصبي أسيمان أوقات ما بعد الظهيرة تلك: «كانت المدينة هادئة دائمًا آنذاك، ونادرًا ما كان لدينا واجب منزلي، وكان الصيف

على بعد أسابيع قليلة فقط». وبعد أن قدم أسيمان هذه الصورة الشاعرية لمصر ووئامها الهادئ، مع كل من أديانها الثلاثة التي تعيش في تناغم سلس، يُشطب كل ذلك بذكرى مشؤومة؛ احتفال عائلته الأخير في مصر، «في عشية رحيلنا إلى إيطاليا عام 1965م، مسألة طويلة ومحزنة، ومفككة، احتفلنا بوجود أضواء خافتة، ومع إغلاق كل المصاريع حتى لا يشتبه أحد في الشارع بما نقوم به في تلك الساعة المتأخرة من تلك الليلة». كانت عائلة أسيمان، كما يتأمل، «تحتفل بالفصح كما احتفل به أجداده من متنصري الأندلس في ظل محاكم التفتيش الإسبانية؛ في السر، وكأنهم يقاربون العار، وبغير إيمان راسخ، وعلى عجلة من أمرهم». جعل هذا الافتقار إلى الإيمان من تجربة أسيمان مقنعة؛ من خلال الطريقة المتناقضة والمؤثرة التي يستعرض فيها مشاعره الخاصة، ويتساءل هل كان ما أحبه حقيقيًّا؟

إن ما يلقي بظلاله على مقالة أسيمان هو التاريخ اليهودي بأصدائه وحالات النفي المتكررة فيه، ورؤاه المستمرة لتشرد حقيقي وموطن خيالي. قد يكون إلياس هو ذاته، كما يلمح أسيمان، ذا حضور يشبه الشبح، مشردًا بين قومه. يستنتج أسيمان، أن كل يهودي «هو مواطن مرحَّل من وطن لم يكن وطنه الفعلي يومًا، ولكنه تعلم أن يحن إليه ولا يستطيع نسيانه». يعد أسيمان محبًّا كبيرًا للكاتب الفرنسي لبروست؛ تتخلل السخرية البروستية حنينه المتقلب إلى الوطن، فيكتب: «قد لا نعرف دائمًا ماذا نتذكر، ولكننا نعرف أنه يجب علينا أن نتذكر»، كل منا يحمل داخله «مصرًا خاصة» لم نعرفها فعلًا قط، هي خيال استردادي للوطن،

لقد كنا في منفى طوال هذا الوقت، وسوف نكون كذلك على الدوام. يعلن أسيمان، برقة ولكن بقوة سابرة، ولاءه للذاكرة، وخاصة عندما تتعامل الذاكرة مع

الوهم أيضًا؛ وهو يصور هذا الولاء بطريقة مسرحية من خلال الأدوار وعكس الأدوار المميِّزة لفن كاتب المقالات.

أي نصٍّ يمكن أن يكون أفضل من أروع أعمال مونتين؛ وهو مقالته (عن التوبة) **(Of Repentance)** لإنهاء نقاش حول قراءة المقالات؟

يفكر مونتين بعمق في مقالته (عن التوبة) من المجلد الثالث والأخير من مقالاته، بالتغيير الذي هو وسيلة كاتب المقالات غير الثابتة. إنني أعطي بداية (عن التوبة)؛ وفيها عقيدة مختصرة في فن صناعة المقال لدى مونتين، في ترجمة جون فلوريو الرائعة من عصر النهضة: يصنع الآخرون الإنسان، وأنا أكرره؛ وأمثل واحدًا على وجه الخصوص، لكنه سيئ الصنع؛ ولو كان لي أن أشكل شخصًا جديدًا، فيجب أن يكون شخصًا بعيدًا كل

البعد عما هو عليه؛ لكنه مصنوع الآن. وعلى الرغم من أن خطوط لوحتي تتغير وتتنوع، لكنها لا تزال متماسكة لا تتراخى. يركض العالم بأسره على عجلات، وكل الأشياء فيه تتحرك دون توقف؛ نعم، فالأرض، وصخور جبل كاوكاسس، وأهرامات مصر، تتحرك كلها مع عامة الناس ومع حركتهما نفسها. والثبات بحد ذاته

ليس إلا رقصةً ذابلةً مترنحة. لا أستطيع أن أقرر هدفي؛ فهو يسير في تردد وترنحٍ شديدين، وحالة سكر طبيعية، أفهمه في هذا الموقف الحرج، كما هو في اللحظة

التي ألهي نفسي بالتفكير فيه، لا أصف الفحوى بل المقطع؛ ليس مقطعًا من عصر إلى عصر، أو كما يظن الناس، من سبع سنين إلى سبع سنين أخرى، بل من يوم إلى يوم، ومن دقيقة إلى دقيقة. فلا بد لتاريخي أن يتلاءم مع الحاضر.

ما أجمل عبارة مونتين «الثبات بحد ذاته ليس إلا رقصةً ذابلةً مترنحة»، فأن تكون ثابتًا هو الطموح الرواقي، أي: أن تكون صامدًا، وموثوقًا ومطمئنًا، ولكن ووفقًا لمونتين، ليست صلابة الرواقيين إلا مجرد حالة سُكْرٍ أخرى، ولو خُففت فهو يكتشف ترددًا حتى لدى هؤلاء الرجال الحديدين. يضافُ بحثُهم عن الحرية من وهم

إلى وهمٍ آخر؛ كل شيء يتأرجح ويهتز، مهما بدا ثابتًا في الظاهر. مونتين هو ما هو عليه؛ غير مستعد لتقديم الاعتذار، يأخذ هذا الطريق وذاك، ويذهل نفسه

وأنفسنا إلى ما لا نهاية له. حتى إن إدمانه على التغيير ينقلب إلى توكيد معاكس، لا يمكننا أن نهرب من أنفسنا؛ فنحن لسنا مرنين كما نحب أن نظن أنفسنا. ومن إقراره الافتتاحي بالتغيير المستمر الذي بدأت كلامي مقتبسًا منه، ينتقل مونتين في مقالة (عن التوبة) إلى الإصرار على أننا سنبقى على ما نحن عليه بصورةٍ محتمةٍ ودائمة. تجادل تلك المقالة بعد ذلك وبصورة مفاجئة، في موضوعِ التوبة بقوة. أخيرًا، يعترف مونتين أنه لا يمكننا أن نغير طبيعتنا.

قد ينكر المرء ويدحض الذنوب التي تفاجئنا، والتي تنقلنا إليها أهواؤنا: لكن تلك التي تجذرت نتيجة العادة الطويلة بقوةٍ ورست بإرادة قوية لا تخضع للتناقض، فالتوبة ليست إلا إنكارًا لإرادتنا، ومعارضةً لخيالاتنا التي تحرفنا هنا وهناك.

هذه حكمة رجل في منتصف العمر، ثابت الخطا وملتزم بتقبل نفسه، إنه لا يستطيع رفع نفسه فوق حدوده.

أقدم مجموعة صغيرة من الجمل المأخوذة من مقالة (عن التوبة) بترجمة فلوريو ذائعة الصيت:

أعتزم إقامة حياة وسطية، ودون تباهٍ: فكلها واحدة.

أتكلم الحقيقة، وليس الكثير من الكلام، لكن بقدر ما أجرؤ...

بالنسبة إلي، فأنا لا أشعر أني متأثرًا كثيرًا بفعل الصدمة؛ فأنا غالبًا ما أجد نفسي في مكانها الخاص. إن لم أكن قريبًا من نفسي وأعلم بها، فأنا لست أبدًا ببعيد: لا يبعدني انغماسي أو إفراطي في الملذات كثيرًا. لا يوجد شيءٌ بالغٌ أو غريب، ولا أزال ملائمًا وأحظى برغباتٍ حارة.

ما أفعله، كاملٌ وتامٌّ على نحو طبيعي، وأنا أخطو (كما نقول نحن) كل الطريق بتسارعٍ ثابت.

تقاس أفعالي بما أكون و[تتوافق] مع وضعي. لا أستطيع فعل أفضل من ذلك...

لا تدعوني المحن والآلام لفعل شيءٍ سوى لعنها. لقد جُعِلت للناس الذين لا يمكن إيقاظهم إلا بالسياط، وسياق منطقي أشد دهاء في الرخاء؛ وهو أكثر تشتتًا وانشغالًا عند استيعاب ضروب الأذى من استيعاب المبهجات. وأنا أرى بصورة أوضح في الجو الصحو.

لا يستبعد مونتين احتمالية التوبة الصادقة بالمطلق: إنه يرفع المعايير أكثر ليس إلا.

«أنا لا أعترف بأية توبة، [التي] تكون ظاهرية، عادية ورسمية. عليها أن تؤثر فيَّ

من كل النواحي، قبل أن أتمكن من تسميتها توبة. عليها أن تؤلم أحشائي، وتؤثر فيها بعمق وعلى نحو تام، كما يراني الرب نفسه». ويضيف بعد عدة صفحات: «أكره تلك التوبة العرضية التي تجلبها الشيخوخة»؛ فالشيخوخة ضعف وتناقص في الرغبة.
يجد مونتين عندما كتب مقالته (عن التوبة) وهو في منتصف
الخمسينيات من عمره (وهو عمر متقدم بالنسبة إلى عصر النهضة) إغراءاته (مخزية جدًّا ومجنونة) (أي إنها مخبولة)، حتى إنه يقول: «لا أحمل سوى يدي
أمامي، أصبحت أهدئها». عوضًا عن تهنئة نفسه لثباته كما قد يفعل الرواقي، يعزو مونتين هذا التحكم في النفس إلى الذبول الطبيعي لرغباته السابقة.
وبينما يحضِّر ليختم (عن التوبة)، يرتقي مونتين ببيان من أعماق الحنجرة عن الكبرياء، ببساطة ووضوح، فيقول: «إن قُدِّر لي أن أعيش مجددًا، فستكون حياتي كما عشتها سابقًا. أنا لا آسف على ما مضى، ولا أخشى مما سيأتي، وإن لم أُخدع، فإن الأجزاء الداخلية قد ماثلت الخارجية تقريبًا»، فيقنعنا مونتين بهذا الادعاء الحاسم بصورة تامة، فهو لا يتباهى أو يتفاخر، لكنه يقول الحقيقة. تميز هذه الطريقة من الإخبار بالحقيقة، والتي تعانق تقلبات المزاج والفكر، كل كاتبي
المقالات
الآخرين الذين ناقشتهم، من هازلت وَلامب وَوولف، وصولًا إلى بولدوين وأسيمان.
استوعب إميرسون، الذي عشق مونتين، مقالة (عن التوبة) إلى حد بعيد، وردد صداها في العديد من أعظم مقالاته، وعلى نحو لافت في (دوائر) (Circles) æ(الاعتماد على النفس) (Self-Reliance). قال إميرسون عن مونتين إنه

«يضع القارئ في مزاج نشط، ويجعله يشعر بقوته، ويبعث إلهام المرح». ما يزال كتاب

مونتين يمنح القوة، كما كان بالنسبة إلى إميرسون، وليس ثمة مقدمةٌ أفضل للتفاصيل الرائعة للمقالة من مونتين، الذي أسس الشكل. إنه يتحدانا لنقرأ أنفسنا كما نقرؤه؛ أي بانتباهٍ عميقٍ وقريب لكيفية تناقشنا وتجربتنا، ومخالفتنا لأنفسنا، وليس مع الآخرين فقط. إذا انتبهنا إلى القاعدة الأولى (كن صبورًا) فسنرى أن كل كاتبي المقالات الجيدين يحذون حذو مونتين؛ فهم لا يهيمون فحسب، وإنما يختارون خطاهم مع انتباههم للقارئ، أفضل رفيق متنقلٍ معهم. فالرحلة، بكل الطرق المتباينة التي تفتحها، تستحق قيمة التذكرة.

في كتابه الرائع بعنوان قرَّاء ضد المألوف Readers against the Grain يرثي تشارلز لامب قائلًا: إننا نقرأ لنقول إننا قد قرأنا؛ لا يمكن لأي صورة من صور القراءة أن تواكب الكتابة في هذا العصر، ولكننا نركض ونلهث وراءها بأقصى ما يمكننا من سرعة... هل
يجب علينا تخزينها ومراجعتها بهذا المعدل المُمْرِض إلى الأبد؟ ألن نقرأ ثانية أبدًا من أجل المتعة، لا لمجرد إعطاء الأحكام، أو النقد، أو الحديث عليها وعنها؟ وداعًا
للسرور القديم الصادق الذي كنا نحصل عليه من قراءة الكتب غير المعاصرة تمامًا؛ قبل أن تحدق بنا علامات مرض أشكال البدع الحديثة التي لا نهاية لها، وداعًا للقراءة من أجل القراءة!
ما يعنيه لامب بعبارة «القراءة من أجل القراءة» هو القراءة المتأنية كما وصفتها في القراءة المتأنية في عصر السرعة: وتلك ممارسة متبعة بحرص، من أجل المتعة والفهم الخاص. وفي فصلي بعنوان (قراءة المقالات) لفتُّ الانتباه إلى عمل لامب اللاذع أحيانًا، والمريح أحيانًا بصورة غريبة، الذي تضم تحفه الأدبية الصغيرة (الصين القديمة anihC dlO)؛ والعمل الذي يسيل اللعاب (حتى بالنسبة إلى النباتيين أمثالي) بعنوان خطبة على خنزير مشوي nopu noitatressiD Pig tsaoR. وهو أيضًا ناقد موثوق يعتمد عليه بصورة مدهشة؛ سبق نزعاتنا

الحالية في القراءة بعدة قرون. وأكثر ما تنطبق عليه كلمات لامب الحزينة، المكتوبة في عام
1825م، هو عصرنا الحالي أكثر من أي وقت مضى. وفي عصرنا المعلوماتي المنشغل المتعدد، نجد أنفسنا حقيقة مبتلين بوباء متعدد الألوان لـ(البدع الحديثة التي لا
نهاية لها)؛ أشياء لنجاريها ونعلِّق عليها. وعوضًا عن القراءة (من أجل المتعة)، وهو مثل لامب الأعلى، فإننا نقرأ لنتمكن من معرفة ما نقول. إننا ننقر على لوحة المفاتيح، ونثرثر. إن رواية غاري شتينغارت المسلية بعنوان قصة حب حقيقية بمنتهى الحزن **Super Sad True Love Story** تجري أحداثها في مستقبل قريب
حيث يحتقر الناس، ولاسيما الشباب منهم، القراءة كليًّا، إنهم يعاينون تدفقات ضخمة من القيل والقال على أجهزتهم المحمولة؛ ولكنهم لا يقرؤون، وفي المقررات الجامعية يعاينون (نصوصًا كلاسيكية)، عندما يجب عليهم ذلك، من أجل الحصول على المعلومة. إن عالم شتينغارت المرير قريب جدًّا من واقعنا الحالي.
يبدو أن ما يدعوه لامب (القراءة من أجل القراءة) منسيٌّ تمامًا هنا. وعوضًا عن ذلك فإننا نحصد نتفًا من المعرفة، ونجهد العوالق اللفظية بفكوكنا الإلكترونية.
وفي نهاية المطاف، نصاب بالإرهاق من مثل هذا النشاط المقلق غير المربح؛ فنحن نرغب في شيء أكثر من ذلك؛ ألا وهو القراءة المتأنية. إن التقرب من الكتاب-

الحصول على حميمية مجزية مع المؤلف-هو أمر يمكن تعلمه؛ ولكن بالممارسة فقط؛ كما حاججتُ في هذا الكتاب.

ويشير ويلارد سبيغلمان Willard Spiegelman إلى أن «القراء يبدؤون وهم يافعون؛ وهم جاهلون بسعادة لماذا قد بدؤوا هذا الهوس». وقد وصف براوست

أيام الطفولة التي تمضي برمتها مع الكتب بأنها (متعة الآلهة)، ويتذكر رواية ديفد كوبرفيلد لديكنز: «في إحدى أمسيات الصيف، عندما كان الأطفال يلعبون، وأنا أجلس في سريري أقرأ، كما لو كان إلى الأبد». قارن بما ورد عند ريتشارد رايت عن قراءة مرحلة الشباب: «لقد ذقت طعم ما كان حياة بالنسبة إليَّ، وسأحصل على المزيد منها، بصورة أو بأخرى، بطريقة أو بأخرى». وقد نجا زورا نيل هيرستون Zora Neale Hurston من حياة بلدة صغيرة بقراءة بعض أساطير الاسكندافيين: «كانت روحي مع الآلهة وجسمي في القرية... رغبت بالابتعاد عن القذارة، وتمديد أطرافي بصراع جبار نوعًا ما». فكلما قرأنا بشغف، بغض النظر عن عمرنا،

نستعيد أحلام الشباب وعواطفهم، وتلك سرمدية دائمة.

ليس ثمة ما يمكن أن أنهي به أفضل من واحد من أعظم القراء في كل العصور؛ فيرجينا وولف. ففي مقالتها الخالدة (كيف يجب قراءة كتاب) (How Should One Read a Book?)؛ تطالب بممارسة القراءة الانعزالية، الممتعة الحريصة. ولكي نقرأ كما تخبرنا وولف، يجب الهرب من (السلطات

المكتسية بالفرو الكثيف) التي تخبرنا معنى الكتب، فتختصر الكتاب برمته إلى مجرد درس، أو شعار أو محاضرة. أدر ظهرك لمدرس المدرسة الكئيب، هذا ما تنصح به، وحاول التواصل مع
المؤلف مباشرة، «لا تُملِ رؤيتك على المؤلف؛ حاول أن تتقمصه تمامًا»، هذا ما تنادي به، «حاول أن تكون صديقه وشريكه». إن مثل ذلك الإخلاص سيكافأ بومضة
من الشخصية التي تشع في كل لحظة، ومن كل شق مشع صغير من الكتاب الذي تقرؤه. «وإذا ما فتحت عقلك إلى أقصى درجة ممكنة، عندها ستضعك
العلامات والتلميحات من كل درجات البراعة غير المدركة حسيًّا، ومن التواءات الجمل الأولى ولفتاتها، في حضرة إنسان لا يشبه أي إنسان آخر».
يجب على كل قارئ صادق أن يتذكر كلمات وولف الأخيرة في (كيف يجب قراءة كتاب؟) ويجعلها إعلانه الفخور للاستقلال؛ إذ لم يقدم أحدٌ قط مدحًا أعدل وأسمى للقراءة منها. وتسأل وولف:
أليس هناك بعض الحرف التي نمارسها لأنها جيدة بطبيعتها؛ وبعض أشكال المتع الممتعة بذاتها بصورة نهائية؟ أوَليست هذه من بينها؟ لقد حلمت، أحيانًا على الأقل، أنه عندما يطل يوم القيامة، ويتقدم الفاتحون، والمحامون، والسَّاسة ليتلقوا مكافآتهم؛ تيجانهم، وأكاليلهم من الغار، وأسماءهم المحفورة بصورة لا
يمكن إزالتها على رخام لا يفنى، سيلتفت الجبَّار إلى بطرس ويقول، وليس من دون درجة صغيرة من الحسد عندما يرانا قادمين متأبطين كتبنا: «انظروا، لا يحتاج

هؤلاء إلى مكافأة. لا نملك ما نعطيهم هنا. لقد أحبوا القراءة».

تواسينا وولف بأهم درس على الإطلاق: لا تشعر بالذنب حيال القراءة (تعترف موريين كوريغان في عنوانها الممتع: اتركني وحيدًا: إنني أقرأ Leave Me gnidaeR m’I :enolA¡ بقولها: «عندما أكون في صحبة الآخرين- حتى من هم أغلى وأقرب- تكون هناك لحظة أفضل فيها قراءة كتاب»؛ ستوافقها وولف الرأي). وفي

تلاعب رفيع بالألفاظ حول فكرة كتاب الحساب الذي يسجل فيه الله أعمالنا الخيرة والسيئة ويحتفظ به، تقترح وولف أن القراءة تساعدنا على الاحتفاظ بما في الكتاب نفسه بأنفسنا. إننا نتمتع بمكافأتنا الآن؛ ونحن نحلق فوق تلك الصفحة المضاءة حيث نعرف أنفسنا بصدق أكثر وبغرابة أكبر (بعبارة والاس ستيفنز). إننا أكثر بطولة في قراءتنا من أكثر الرجال والنساء شهرة. «ومع ذلك، من ذاك الذي يقرأ ليحقق نهاية، بغض النظر عن مدى الرغبة فيها؟»، تسأل وولف، وتنهض للدفاع عن القراءة بكل كمالها. إن القراءة المتأنية لا تسأل ولا تَعِدُ بأي شيء دنيوي؛ ومع ذلك، ينتمي القراء الملتزمون بعمق أكبر للعالم مقارنة بالمدافعين عن قضايا جوهرية، والفاتحين العظماء والسَّاسة، الذين قد يبدون لنا، وكتبنا بأمان بين أيدينا، مجرد

مشاكسين للإنسانية.

حنَّ إيمرسن (إلى الكتب التي تحتل مكانة الآباء والمحبين والتجارب العاطفية في حياتنا)، ولاحظ كافكا في رسالة لصديقه أوسكار بولاك أن «بعض الكتب تبدو مثل

المفتاح لغرف غير مألوفة في قلعة المرء». فعندما نقرأ، نريد كتابًا يحل عقدتنا، أو حتى يفتح عقلنا على مصراعيه. وفي القراءة، كما يقترح هارولد بلووم، نبحث عن شيء أكثر جوهرية من أنفسنا؛ تجربة جديدة، انفصال جذري عما نعرفه حق المعرفة. إن هذا الأمر الجديد يجد مكانه فينا، ويجعلنا ننهض لمعانقته. يصبح جزءًا منا؛ شيئًا يمكننا دائمًا العودة إليه بالفعل البسيط المتمثل بالتقاط الكتاب مرة ثانية. واليوم، وأكثر من أي وقت مضى، نجد أنفسنا محبطين بالوعود الضحلة للتقنية الرقمية، وهي تعرض علينا طرائق للتواصل أكثر سرعة، وعبقرية، وأقل إرضاءً. وعوضًا عن مواكبة آخر التقنيات، يجب أن نتراجع قليلًا ونفكر، مثل العديدين الآخرين، بما تتغنى به وولف؛ ألا وهو مكافآت القراءة المتأنية، إذ قد يمثل الاستغراق في كتاب الطريقة الأكثر صدقًا للعثور على ما نحتاجه.

stnetnoC